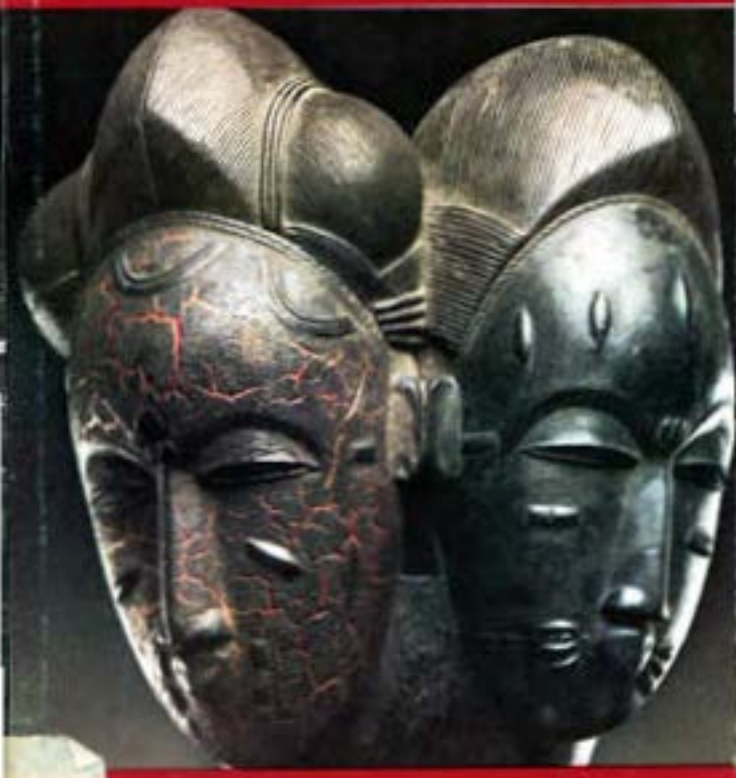
Jean Duvignaud

sociologia artei



ura Meridiane

Sociologia artei

Biblioteca de artă
Teoria și filozofia artei

JEAN DUVIGNAUD
Sociologie de l'art
© Presses Universitaires de France, 1967 et 1984

Toate drepturile
asupra pezentei ediţii în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

Jean Duvignaud

sociologia artei

Traducere de
NATALIA IONESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1995

Pe copertă :
Măşti de divertisment *baule*,
lemn pictat

Carte finanţată de Guvernul României
prin Ministerul Culturii

ISBN 973-33-0311-9

S-a scris mult despre artă. O nebuloasă de discursuri și de teorii învăluie imaginarul: când suntem trimiși la idei pure, când se cufundă invenția artistică într-o istorie. Altundeva se vede în aceasta o banală și de neconceput „reflectare" a unei societăți. Și se înmormântează arta sub ideologie. Alții îi impun numeroase grile de interpretare și oricine găsește aici o legitimitate pe măsură. Se uită pur și simplu că este vorba de un act de creație...

De creație continuată ... Se poate descifra aici drumul dificil, discontinuu al unui fel de insurecție contra ordinii cosmosului și diverselor sisteme sub care se adăpostește o societate pentru a supraviețui și a se reproduce. Totuși, această preumblare sacadată explodează în iluminări fulgurante. Cel mai adesea ea apare ca un fel de viclenie a omului, viclenie față de instanțele naturale, viclenie față de constrângeri sau coduri.

Dar mereu, și de fiecare dată într-o manieră nouă, ea răscolește, manipulează, bricolează, ajustează și reajustează tot ceea ce compune „utilajul material și mental" al unei epoci — limbaj, sunete, culori, instrumente, idei comune. Și le deturnează din funcția lor obișnuită făcându-le „să fie văzute", să fie citite, să fie ascultate. O creație care nu răspun-

de nici unei așteptări, secrete sau nu: cine îi așteaptă pe El Greco sau Schönberg? pe Joyce sau Picasso? Opera este acolo, neașteptată și experiența colectivă se deschide solicitărilor până atunci necunoscute.

Se vede în ce măsură criticul trebuie să se arate umil și prudent, adică neliniștit. De altfel se va angaja el oare pe calea comentariului dacă nu a experimentat într-un fel sau altul, fie și modest, creația? Cum să vorbești despre teatru dacă ignori anxietatea actorului, a regizorului, a autorului? Cum să vorbești despre literatură, dacă nu ai încercat tu însuți să scrii? Oricât de măruntă ar fi experiența personală, cel puțin aceasta din urmă, ca și demonul lui Socrate, va reține criticul de la înclinația către prostie.

Acestea fiind date, să ajungem la ceea ce implică orice creație artistică și care ține poate de cea mai simplă, cea mai arhaică și cea mai actuală dintre instanțe: cea care rezultă din confruntarea omului cu moartea sau, mai precis, maniera în care cel viu îl tratează pe cel mort, adică ceea ce va deveni și el într-o zi.

Neliniște metafizică, neliniște socială, este același lucru. Distrugerii naturale, care pune în pericol colectivitatea și desființează existența individuală, specia umană i-a replicat și îi replică zilnic prin ceea ce se numește „cultul morților" — și în care specialiștii în preistorie văd punctul de plecare al oricărei civilizații.

Nu se poate reveni asupra studiilor care au ca temă moartea[1]. Ceea ce interesează aici este numitorul comun al atâtor rituri și culte funerare: dacă, așa cum spune Hegel, moartea este „o analiză naturală" din moment ce ma-

[1] E. MORIN, P. ARIES, L.V. THOMAS, R. BASTIDE, J. ZIEGLER, pentru a nu vorbi decât de francezii contemporani. Fără a-l uita pe MAUSS și textul premonitoriu al lui H. HERTZ, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, în „Année sociologique", 1912.

teria își însușește cadavrul pentru a-l reduce la elementele sale simple, omul pare să fi găsit, contrar pasivității animale, un răspuns specific nimicirii scandaloase pentru conștiința viilor: societatea integrează cadavrul în comunitate și se răscoală în același timp contra perisabilului.

Se știe că revolta contra distrugerii naturale dă naștere la nenumărate fantasme sau imagini. Erwin Rohde a scris, printre primii, în secolul trecut, pagini impresionante [1] *și Bachofen a găsit aici principiul unei speculații despre mormintele etrusce* [2]. *Nu ne putem opri aici. Nu ne putem mulțumi cu simpla dihotomie a cadavrului și a sufletului invizibil, din moment ce practica funerară însăși nu se mulțumește cu o asemenea deosebire mecanică.*

Or, aceste practici ne spun toate că societatea răstoarnă mișcarea de nimicire și cere chimiei naturale să o ajute într-o dialectică singulară: se solicită materiei să efectueze în beneficiul grupului ceea ce moartea execută la întâmplare asupra individului. O materie care descompune cu viermii și bacteriile sale, care dizolvă, putrezește, calcinează de asemenea, dacă se cere focului ceea ce prin alte părți se așteaptă de la pământ, de la nisip, de la apă.

Nu s-ar spune că societatea utilizează serviciile a ceea ce ea va distruge cu scopul de a resorbi această parte a organismului viu care, în moarte, se descompune: carnea? Pentru că aceasta, în starea ei moartă, creează probleme: nu este ea, cu palpitul țesuturilor, al mușchilor, al viscerelor, substanța senzației, a durerii, a plăcerii, a spiritului, a memoriei? Nu cumva ceea ce noi numim „cultură" nu există decât prin ea însăși și aceasta nu se șterge cu „ultimul suspin" și zborul unui „suflet"? În mod sigur, mestecarea colectivă a cărnii moarte ar fi un mijloc de a integra mai bine această

---

[1] În *Psyché* (traducere), Payot.
[2] În *Graebersymbolik der Alten* (1859).

carne pierdută pentru comunitatea supraviețuitorilor — este un pas pe care se pare că l-au făcut Hertz și Mauss: altă utilizare a chimiei naturale...

Aici se operează o răsturnare: se arde corpul pentru a păstra cenușa, se lasă cadavrul să putrezească pentru a aduna oasele; se întărește pielea pe schelet după ce au fost scoase resturile putrescibile — mumificarea egipteană sau amerindiană apare ca perfecțiunea sistemului. Se păstrează osul, se păstrează cenușa, se păstrează inertul ca reprezentant memorat al viului și al spiritului.

Se observă că nu este vorba numai de banala dihotomie dintre suflet și trup, materie și spirit, ceea ce este moale și ceea ce este tare. Elementele acestor cupluri nu sunt echivalente, ca în filosofia lui Aristotel. Acțiunea colectivității umane, neobosit repetată subjugă printr-un ritual chimic natural și formează o analogie răsturnată: osul, care nu putrezește, rezultă din dezintegrarea provocată artificial și desemnează carnea, viața.

Pentru că răspunde prin bulversare provocării naturale a morții, acțiunea funerară produce o metaforă, o deplasare de sens. Mai mult decât o metaforă: o legătură arbitrară între elemente dezbinate și care sudează comunitatea viilor și a morților. Recunoaștem această activitate: este cea a simbolismului.

Specia umană se desprinde de specia animală prin practicile funerare, aici, practici literale, transpuse în altă parte. Oare fără această răsturnare a osului și a cărnii, a inertului și a mișcătorului, și-ar fi cucerit societățile noastre memoria și capacitatea de a experimenta cea ce Valéry numește „câmpul posibilului"? Deoarece colectivitățile au întors materia contra ei înșăși — fără, bineînțeles, a elimina moartea! — nu au descoperit ele, și, în același timp, exploatat în mod considerabil imensa creativitate a lui „ca și cum" și i-au

*întors pe oameni din tête-à-tête-*ul *animal cu lucrurile ?*

Aceasta se va numi imaginar sau poezie. Sau creativitate. Se va evoca partea rău cunoscută a experienței sociale care se deschide fiecărei generații și în cadre sociale diferite prin jocul comparațiilor, al metaforelor, al simbolurilor [1], *spre reprezentări a ceea ce ar putea fi și nu este încă. Dacă principiul dinamic al creației imaginare se reînnoiește neîncetat, nu se întâmplă aceasta din cauză că omul nu a găsit, până acum, alt mijloc de a se opune morții ? Și este posibil, de asemenea, ca această dialectică să fi acționat pentru a desprinde omul de natură spre a-l introduce în domeniul culturii, la fel de eficace ca interzicerea incestului ...*

Contestarea rituală a morții inevitabile, răsturnarea osului și a cărnii care conferă legitimitatea sa simbolului — toate acestea se regăsesc în mișcarea de creație figurativă ...

Franz Boas vorbește în Primitive Art [2] *despre aceste „figuri arbitrare" pe care le formează societățile eschimose, cele din Noua Guinee sau ale indienilor din America. Viața imaginară a acestor popoare (în mod fals numite „primitive") se organizează în jurul acestor reprezentări deformate ale realității cotidiene — pești, caribu, vulturi, cormorani etc. Aici, omul nu ar găsi în natură decât o incitare la inventarea formelor care nu există decât pentru el.*

Imposibil de inventariat aceste nenumărate figuri pe care le găsim în toate societățile vechi și prezente și care sugerează o contestare

---

[1] Simbolul este un act, el sugerează un efort, o mișcare de comunicare și care se accentuează adesea în fața obstacolelor pe care le întâlnește. Se lasă deoparte conotația strict statică pe care o utilizează uneori lingvistica sau semiologia.

[2] Dover Publications, New York, 1955. Această carte publicată la Oslo în 1927 n-a fost tradusă în limba franceză, dar a fost, de multe ori, plagiată.

a formelor naturale. Când le-au descoperit, europenii nu le-au descifrat sensul, atât de corupți erau de academismul școlar și de ideologia realistă a timpului lor. Le-au numit „fetișuri". Mai târziu s-au dezis de ele, cel mai adesea le-au ars.

Această neînțelegere nu este străină de indiferența antropologiei clasice în fața manifestărilor imaginarului colectiv. Toate par reduse la sistemul reprezentărilor colective religioase, la clasificările sociale și mentale. Cercetarea etnologică nu le-a acordat, până de curând, o specificitate, chiar dacă o interpretare modernă caută să lege aceste „figuri arbitrare" de formele de schimb, de diviziunea grupurilor și să regăsească aici proiecția de structuri sociale. Nici acolo totuși imaginarul nu este luat în considerație.

Nu se poate oare aprecia că reprezentarea imaginară a acestor societăți deformează ceea ce constată percepția colectivă? Cu condiția ca percepția noastră socială să nu fie deformată de pretenția de a se considera drept unică și universală, este imposibil să nu fii sensibil la caracterul de agresivitate pe care îl oferă aceste forme.

S-ar regăsi atunci la lucru, dar deplasată, acțiunea prin care societățile umane se apără împotriva nimicirii prin practicile mortuare. Este imposibil pentru noi să știm cum a ajuns specia umană să trateze cadavrul și încă și mai puțin cum au încercat societățile să dea o reprezentare care deformează formele naturii. Dacă am ști-o, experiența imaginară ne-ar fi fără îndoială mai pe înțeles.

Se va spune că aceste „figuri arbitrare" sunt colective și că arta este individuală, că noi nu știm, în aceste forme, ce rezultă din „consensul" social și dintr-o diferență specială pe care o numim creație, astăzi, dar numai astăzi. Este adevărat, dar ceea ce impresionează în aceste reprezentări pe care le putem foarte bine numi „stilizate", este voința de

distrugere pe care ele o sugerează şi nu se poate trage de aici concluzia, ca în antropologia clasică, că nu există nimic în plus în aceste creaţii faţă de sistemele de clasificare sau elementele care se combină într-o structură. Refuzul oricărei imitaţii depăşeşte această reducere.

Picturile corporale, tatuajele, figurile pictate pe chip, măştile nu ne duc ele cu gândul că prin aceste ilustraţii, la fel de arbitrare ca şi acelea care deformează un caribu sau un peşte, încearcă să distrugă prin imagine forma omului? Că, departe de a se integra ritualurilor de ceremonie sau de sărbătoare, aceste „deghizări" sau aceste „travestiri" răspund nihilismului din societăţile care tulbură ordinea naturală în imaginar?

Să mergem mai departe: există oare aici sau acolo „realităţi figurative", aşa cum spunea P. Francastel, care se mulţumesc să imite natura? sau să prelungească pur şi simplu sistemul reprezentărilor codificate? Un leu galben zburdă deasupra unui labirint geometric într-o ilustrare a Evangheliei de la Eternach [1] *şi se inventează astfel un spaţiu care nu există în „cosmos". Un spaţiu la fel de arbitrar ca* raccourci-*ul fulgerător pe care îl concepe Goya pentru* Dos de Majo. *Anumite fibule, contemporane lui Attila (muzeele din Lyon sau din Paris) sugerează un greier în mutaţie, la fel cum bijuteriile scitice sugerează o deformare voită a cailor ...*

Nu cópii ale războinicului real sunt ceea ce propun sculpturile din Triumful lui Shapur, *ci forme aservite violenţei războinice. Ca şi ilustraţiile bizantine sau elenistice ale puterii charismatice. Oferă vasele „greceşti" din bazinul Mediteranei antice un spaţiu rotunjit — „neeuclidian" — în care se înfruntă, într-un mod adesea delirant, personaje fantastice,*

[1] Aflată la Biblioteca Naţională din Paris *(n. tr)*

dasnatoare sau satiri? Se pretextează „realismul" artei ateniene din secolul lui Pericle? Vom vedea în Apollo al lui Fidias copia unui atlet contemporan? Descoperirea — trecătoare — a echilibrului proporțiilor corpului omenesc este de asemenea surprinzătoare și, fără îndoială, deformantă așa cum va fi, cincisprezece secole mai târziu, reprezentarea barocă. Nu există de fel în artă un loc privilegiat de unde noi am putea judeca respectul față de natură.

„Ședințele" („Magâmât") lui Al-Hariri (Biblioteca Națională, Paris și Leningrad) sunt miniaturi, dar ele spun destul despre ceea ce ar fi putut fi pictura arabă. Printr-o deformare sistematică a sultanilor, a înțelepților, a animalelor familiare, artistul își elaborează câmpul și în consecință viziunea. Atunci când mișcarea iconoclastă va pune capăt acestor imagini deja arbitrare, se va găsi în arabesc și geometria sa complexă voința puternică de a anihila omul și lumea sub privirile unui zeu invizibil.

O negație îndreptată împotriva naturii, o prejudecată de a distruge această lume prin forma inventată: pictorii din Trecento-*ul italian își însușesc utilajul material și decorul epocii lor (cum să procedeze altfel?), dar pentru a le subjuga și pe unul și pe celălalt halucinației imaginare pe care ei o propun. Mai târziu, Ucello sau Carpaccio deturnează, și ei, viața cotidiană în vederea construirii unui univers mai apropiat de oniric decât de clar-obscurul existenței comune. Nimeni nu l-a văzut pe Hristos, nici pe Maica Domnului, nici pe Sfântul Gheorghe și artistul recompune o imagine intenționată care dezminte imaginea lumii* [1].

---

[1] Nu se poate preciza aici acest punct: sacrul ne apare ca un aspect secundar al dinamismului imaginar: ce ar fi religiile fără puternica invenție a artei, care le domină sau le potențează?

Ca să spunem despre impalpabila creație a cântecelor, a poemelor, a dansurilor, a gesturilor, a sunetelor — despre care noi nu știm nimic înainte de îndoielnica transcriere scripturală [1] *? Dansuri sau gesturi pe care noi le recompunem prin frescele de la Ajanta, ceramicile grecești, sculpturile romane, mozaicurile mediteraneene, așa cum este basorelieful roman, și pe care le urmărim astăzi în rămășițele „șamanice" siberiene sau turce, în Africa, în Brazilia — și care sugerează urmărirea unui „spirit" imaginar în timpul transei corpului* [2]. *Nici unul din aceste gesturi nu este „natural", din moment ce ele se opun gravitației și extrag din fiziologie efecte non funcționale* [3].

Nu există oare o omologie între „conclavul magic" despre care vorbește Mauss și care, în intensitatea de comuniune a unui grup, compune o percepție comună capabilă să sesizeze invizibilul și dinamismul creator ? O omologie între ceea ce spune „magia" și ceea ce tinde să atingă imaginarul ?

Și ce să spunem despre limbajul poetic, despre limbajul sunetelor ? Sintaxa sau ritualul melodic ale unei societăți nu sunt oare în mod deliberat pervertite și deformate de inventarea de metafore noi, inedite ? Cântecele preislamice din care J. Berque a tradus exemple reușite [4], *poemele homerice, oricât de transpuse ar fi, poemele care însoțesc* Vedele

---

[1] Știm puține lucruri despre relațiile dintre oralitate și scris, dintre figurativ și textul sacru. Ne gândim aici la cercetările încă inedite ale lui Bernard Tesseydre.

[2] O literatură bogată pe această temă — prea adesea, și ea, limitativă — Métraux, Herskovitz, Figge, Bastide. LEIRIS scapă de această asimilare cu ritualul, pentru că el este poet *(La possession et les aspects théâtraux,* Plon-Sycomore). Să citățm frumoasa carte a lui P. VERGER, *Orisha,* Métaillier.

[3] Puține legături cu coregrafiile noastre codificate europene — codificate până la Marta Graham.

[4] În *Langages arabes du présent,* Gallimard, și în *Nomades et vagabonds,* în „Cause commune", 10/18.

ne prezintă deformări asemănătoare celor pe care eschimoşii le produc asupra materiei animaliere din viaţa lor.

Prin intermediul oralităţii şi prin intermediul scrisului, poezia, ca şi muzica, mutilează limbajul comun sau melodia comună: metafora este o violare a percepţiei comune, fie că poetul alătură cele două elemente în mod normal fără legătură între ele („aurora cu degete de trandafir" ... „fecioara, vivacele şi frumosul de astăzi" ... etc.), fie că răstoarnă datele cutumei şi ale banalităţii, fie că manipulează cuvintele pentru a sugera un „climat" („Je rime à Dé-Jerimadeth" [1].

Ce să spunem atunci despre o pretinsă imitare a naturii, din care Platon face o funcţie fundamentală a spiritului şi a artei? Imitând ce şi pe cine? De altfel, în Republica, *acelaşi Platon — părintele totalitarismului, el care a fost şi al „raţiunii"! — propune să fie proscrişi în cetatea ideală poetul şi muzicianul care ar strica sintaxa sau linia melodică tradiţională* [2]. *Nu se poate spune mai bine.*

Imitarea naturii, „realism". Ne putem gândi aici la ceea ce K. Popper spune despre istoricism, că este o „metodă de mizerie". Şi Francastel avea dreptate să ne amintească că orice definiţie a „realismului" este arbitrară, supusă definiţiei pe care vrea să o dea despre sine o societate privată într-un context definit de structura puterii: „realism" sau „academism" victorian, al celui de al doilea Imperiu, al lumii staliniste, al „conştiinţei medii" — şi

---

[1] Se vede ceea ce are neliniştitor revendicarea actuală a „identităţii culturale", adesea legată, pentru a complica lucrurile, de societăţile ale căror frontiere nu corespund totdeauna „culturilor" sau „etniilor": a reproduce o tradiţie reinventată, cel mai adesea, a justifica vechiul alibi al lui Barrès despre „pământul şi morţii" de care nu ne putem îndepărta fără să ne pierdem sau să ne „dezrădăcinăm", nu înseamnă a condamna dinainte creaţia artistică?

[2] Eu rimez cu Dé-Jerimadeth (în lb. franceză, în original — *n. tr.*).

care pretinde să definească de asemenea „normalitatea". Iată ce face îndoielnic principiul critic al lui Erich Auerbach în lucrarea sa Mimesis [1], *deşi acesta se fereşte să definească ceea ce numeşte „real" ; se poate admite că revendicarea literară de a căuta obiectul dincolo de un sens comun banalizat a jucat un rol de contestare artistică. Dar peisajul mental al lui Flaubert, al lui Büchner sau al lui Zola este mai polemic, încât nu pretinde să atingă această „realitate" mereu în fugă* [2].

Se pare că în nici o societate imitarea „naturii" sau a codului impus de „cultură" nu poate fi motorul creaţiei artistice. Într-o carte deja veche, Gédéon Huet amintea că o veritabilă „dublă frenezie" anima „poveştile populare" — constrângerile adesea crude ale vieţii colective şi ale tradiţiilor ei, transpunerea poetică a celuilalt [3] *: frenezie dublă a experienţei imaginare care îşi însuşeşte decorul vieţii familiare şi al existenţei comune pentru a construi „figura arbitrară" despre care vorbeşte Boas — o formă nouă care creează emoţii până atunci necunoscute.*

A recuza moartea prin ritualul funerar, a recuza natura şi determinismele ei, o cultură şi codurile ei, printr-o formă imaginară — activitatea artistică reproduce neîncetat străvechea şi mereu actuala contestare...

Dacă pentru conservarea ei, societatea elaborează sisteme de clasificare sau structuri care îi sunt proprii, şi aceasta într-un fel de complicitate cu mediul din care îşi trage existenţa sau specificul naţional, dacă chiar această complicitate este un mod de a răspunde provocării pe care i-o lansează poziţia sa în lume,

---

[1] Traducere la Gallimard.

[2] Sartre notează în ceea ce îl priveşte pe Flaubert : „realismul" lui, ca şi cel al lui Baudelaire, este o fantasmă a „relei credinţe".

[3] În *Les contes populaires*, Flammarion (1883).

imaginarul nu acceptă acest compromis. Sau, mai degrabă, se abate de la acesta, pentru a sugera o „realitate figurativă" al cărei raport cu viața comună nu este evident. Vechiului dicton — ars, homo additus naturae [1] — *obsesia artistică pare a-i răspunde smulgând, de fiecare dată într-un alt fel, oamenii de ceea ce sunt, pentru a-i confrunta cu ceea ce nu sunt încă.*

Interpretării clasice, care nu ține seama de caracterul proiectiv și intențional al creației artistice, se impune fără îndoială să-i opunem această „anticipare" a experienței, această „utopie" despre care vorbește Ernst Bloch [2]. Și aceasta ar trebui să pună la îndoială paradigma care vrea ca arta „să servească la ceva" ...

Arta — cine ar nega acest lucru, și este și subiectul acestei cărți — exercită un rol important în societăți diferite. Acest rol este uneori de o mai mare intensitate decât conduitele religioase și atitudinile politice. Dar acest rol nu implică nici o „funcție", nu se sfârșește în nici o „finalitate", comparabilă cu aceea a unei instituții și care i-ar ajuta acestei societăți să trăiască sau să supraviețuiască. Acest rol „subversiv" nu este integrabil, nici reductibil.

Auguste Comte spune : „Oamenii au construit mai mult pentru morți decât pentru vii", gândindu-se la rămășițele societăților charismatice sau teocratice. Ar trebui să adăugăm că oamenii investesc mai multă energie pentru ceea ce este invizibil, decât pentru interesul imediat, pentru activități fără utilitate, decât pentru cele care sunt integrate în mecanismul social.

---

[1] Omul adaugă arta naturii (în limba latină, în original — *n. tr.*).

[2] În *Le Principe Espérance* (Traducere), Gallimard ; *L'Esprit de l'utopie* (traducere), Gallimard.

Cheltuielile de lux ale prinților, delirantele „potlatch“ [1] *sau darurile făcute zeilor, provocând o proliferare imaginară intensă, sărbători, jocuri, splendoarea curților, căutarea impalpabilei „glorii“ care îi afectează pe suverani ca și pe oamenii de vază, nebuloasă de putere și dorință, vis de comunicare perfectă și absolută — pretextele sunt numeroase. Dacă, la fel ca oricine, creatorul este supus constrângerilor economice sau politice, religioase sau sociale, tocmai prin contestarea acestor „instanțe“ se dezvăluie lui însuși și în această activitate inutilă.*

Opera de artă nu servește la nimic, chiar când exercită un rol. Ea corespunde acestei părți a experienței omenești, atât de puțin studiate, care se înrudește cu hoinăreala, cu visul, cu reveria, cu jocul : în societățile noastre „industriale“, oricât de legate sunt acestea de rentabilitate, ea apare ca instigatoarea unei nemăsurate „valori“, aceea care este atribuită „prețului lucrurilor fără preț“.

---

[1] *potlatch* — cuvânt de origine amerindiană desemnând o sărbătoare religioasă a indienilor din America în timpul desfășurării căreia se schimbă daruri *(n. red.)*.

Pentru o sociologie a creației artistice

Pe marginea unui text celebru despre artă, s-ar putea scrie : Marea mască albastru cu roșu din insulele Noile Hebride nu-l privește deloc pe Dumnezeu în adâncul cerurilor. *Mona Lisa* din Kalakh nu fixează cu o privire dementă divinitățile tenebroase de la Assur. *Eva* lui Dürer sau cea a lui Cranach nu-și întoarce fața, voluptuoasă pentru prima oară în Europa, spre Marele Judecător de dincolo de cer. Aceste figuri ne așteaptă pe noi. *Noi* suntem aceia care le purtăm ...

Noi, adică cine ? Nicidecum, în mod cert, „omul" cu sau fără majusculă, omul umanismului, drapat în faldurile unui „destin". Ci noi, lumea care mișună, agitată, indiscretă. Cui altcuiva se adresează Hamlet, dacă nu celor care pot, împreună cu el, să descopere vidul universului ? Am văzut mineri din bazinul Ruhr urmărind cu pasiune și într-o tăcere religioasă bocetul prelung al Antigonei, așa cum ni l-a redat Hölderlin : ce aveau în comun cu micuța prințesă barbară condamnată la moarte pentru că îndeplinise un ritual deja desuet, când Sofocle o aruncă în scenă ? Totuși, minerul se simțea vizat.

Totul este acolo : de sacru, ne putem detașa ; politicul irită. *Muntele Sainte-Victoire* al lui Cézanne sau Julien Sorel ne preocupă cu o

insistentă îndărătnicie. *Noi* suntem cei care îi dăm lui Alioșa Karamazov această forță care îl conduce până la limitele experienței umane, tot astfel precum micul popor vorbăreț care mânca măsline îi conferea lui Oreste coerența sa.

Noi... Și totuși, Hamlet este cel care are dreptate, atunci când, primindu-i pe actorii care-l vor ajuta să însceneze capcana în care va prinde conștiința Regelui, se miră ....

„... *Așa, acum sunt singur.*
Ce ticălos, ce sclav becisnic sunt!
Să nu te-nfiori când vezi un comediant
Doar într-un vis de chin, o-nchipuire,
Că-și poate sufletul supune minții
Atât de mult, că prin silința-i, chipul
De-a binele-i pălește, ochii-i plâng
Și pare rătăcită-nfățișarea-i,
Și glasu-i frânt e, și cu-ntregu-i zbucium
El cugetului potrivește chipuri,
Și toate-acestea sunt pentru nimic!
Pentru Hecuba!
Ce-i lui Hecuba și ce-i el Hecubei,
De-o poate plânge-așa? ...“ [1]

O deplânge el și o deplângem și noi. Ființă imaginară. Figură nereală și de care ne simțim mai atașați decât pentru carne din carnea noastră. Și care ne transformă mai activ decât forțele care acționează în cosmos. „Pentru Hecuba...“. Dar totul este „pentru Hecuba“, în experiența imaginară pe care ne-o propune creația artistică.

O „mască-pieptene“ din Mali nu conține mai multă realitate obiectivă tot așa cum nu conțin nici personajele lui Stendhal. Nici o femeie nu i-a semănat vreodată *Evei* de la Autun, care-și caută drumul printr-o mare de frunze. Nici un cuceritor nu și-a resimțit jos-

[1] Din *Shakespeare în românește* de Ion Vinea, Editura Univers, București, 1971, p. 216 *(n. tr.)*.

nicia cu acuitatea lui Richard al III-lea. Pentru cine se preocupă să măsoare raportul exact dintre ceea ce este şi ceea ce se spune, aceste forme sunt jocuri, aceste figurări ale iluziilor construite mai mult sau mai puţin cu îndemânare. Dar cine se îngrijorează, de aceasta fără a cădea în ridicol ?

Kant apreciază în legătură cu creaţia artistică că ne angajează, cel puţin când îi contemplăm efectele : ne simţim insultaţi în adâncul fiinţei noastre dacă un trecător, în faţa tabloului *Cântăreaţa din flaut* a lui Rousseau, ridică din umeri şi îşi bate joc ; pe noi ne insultă. Totul se petrece ca şi cum descoperirea operei, făcută de noi, ar îmbrăţişa o judecată neformulată, ca şi cum opera însăşi ne-ar prezenta schiţa unui concept care ne-ar învăţa totul despre existenţa noastră în lume ; dar iată, acest concept va rămâne pentru totdeauna neformulat. Totuşi, doar noi presimţim acest lucru.

Şi mai trebuie să spunem cât de mult ruinează Kant însuşi aici, estetica pe care pretinde că a construit-o ? Înaintea lui, fără îndoială şi din cauză că exista mai multă preocupare pentru efectul şi obiectul produse, stima şi gustul nu erau diferite pentru a-l judeca pe artizan şi opera de artă, chiar dacă opera de artă era „muzica Diavolului" sau dezminţea fără a o şti prea mult normele care i se impuneau. Pentru că a căutat presupunerile a ceea ce numea, cu o exasperantă naivitate, „frumosul", Kant a găsit această înrădăcinare a artei în existenţă. Şi de acum înainte psihologia creaţiei înlocuieşte puţin câte puţin cunoaşterea reuşitei şi a „binelui făcut" la care se reducea estetica. Există concepte care fac să se nască concepte. Kant le caută pe cele ale judecăţii estetice, găseşte fără să vrea — şi o va face şi mai mult prin urmaşii săi — premeditarea creatoare.

Totul se află acolo : opera de artă vizează mult mai mult decât această povară de carne

care sunt. Psihologia artei nu este suficientă aici. Mai exact : ea este schița unei descrieri pe care se impune să o desăvârșim, nu să o prelungim, să o depășim cuprinzând o într-un ansamblu mai vast. Opera de artă recompune în urma mea o unanimitate care sudează parcelele unei omeniri împărțite. Nu într-o absurdă și vagă idee a omului, ci într-o participare și o comunicare realizabilă în care libertatea noastră își găsește locul.

Și, reciproc, când a compus o operă, artistul pare să includă aici o comunitate invizibilă, o fantomă de societate în care se cristalizează această substanță socială, „mana“ [1] care compune urzeala existenței noastre viitoare, poate din cauză că plenitudinea bucuriei nu ne va fi dăruită vreodată.

Și poate că aici rezidă motivul care atrage anumiți artiști spre o definire religioasă a artei sau spre o participare politică : a defini experiența artistică sub aspectul său sacru înseamnă să ne agățăm de acest vis de unire călduroasă pe care grupuri mici sau secte îl oferă membrilor lor ; dar înseamnă că acordăm „tribului primitiv“ o importanță sau o semnificație reală pe care nu a avut-o decât în spiritul primilor sociologi.

O nostalgie asemănătoare presupune și regăsirea în participarea politică a unei revoluții sau a unui stat „totalitar“ a unei reconcilieri a creației artistice cu omenirea. Cât despre neînțelegerile sau nenorocirea pe care le antrenează adeziunea artistului la aceste exerciții colective, mereu limitate de inevitabila cristalizare a forțelor în instituții, se știe că acestea sunt muritoare pentru creația imaginară.

---

[1] mana = noțiune animată desemnând la melanezieni și la polinezieni o forță supranaturală, de regulă impersonală, care ar sălășlui în lucruri, în plante, în animale și în oameni și ar exercita o acțiune cauzală *(n. tr.)*.

Deci, imaginarul este mai mult decât imaginar. Aceasta angajează existența omului pe toate planurile și la toate nivelurile. Căci noi nu facem altceva decât să simțim sau să aplaudăm : noi participăm prin intermediul semnului pe care ni-l adresează opera de imaginație la o insesizabilă societate ulterioară.

La toate acestea s-au dat puține răspunsuri. Omul care pune întrebări expresiei artistice s-a arătat mai preocupat să caute precepte, să fixeze norme, să repete modele, să aprecieze efectele decât să înțeleagă și să examineze în mod real totalitatea faptelor care compun experiența imaginară în ansamblul său. Sau, s-a încercat să se lege, nu fără artificii, formele și figurile inventate de anecdote sau de evenimente reale. Ca și cum nu ar fi vorba despre două serii paralele și deseori divergente. Cine ar îndrăzni să găsească legătura între ultimele lucrări pentru pian ale lui Beethoven sau *Les illuminations* a lui Rimbaud și existența trivială a unuia și a celuilalt împotriva căreia această căutare, pe drept cuvânt, protesta ?

Sau poate că alții au căutat să facă operele să spună ceea ce este posibil ca ele să fi vrut să spună și să ascundă, să le înțeleagă integrându-le într-un discurs explicativ de o natură diferită pe opera de artă. Atunci când procedează astfel, analiza nu face nimic altceva decât să caute lacunele sau disimulările. Iar opera de artă nu spune nimic în plus decât ceea ce este — și ceea ce noi completăm. Ce este ea ? O țesătură de „semnificanți" ordonați, o provocare la găsirea de „semnificați" cu care noi construim o semnificație. Nimic altceva decât o semnificație permanentă, niciodată împlinită. Vai de operele care se epuizează în plăcerea pe care o provoacă și pe care o critică, o desființează !

Tocmai acest „noi"... Or, sociologia artei există. Și are reputație proastă. Este drept. Dintre toți cei care s-au legat de experiența artistică, cine deci a ținut cont de originalitatea

irepresibilă a imaginarului ? Cine deci a putut să înțeleagă că rolul unei sociologii dinamice nu era acela de a reduce individualul la colectiv, ci de a înțelege individualul în toată strălucirea sa, ireductibilă la un concept ? Aici, creația se reduce la anecdotele multiple ale unui real mai mult sau mai puțin rău construit sau reconstruit tot așa cum vechii arheologi restaurau ruinele. Sau poate se uită că sociologia nu vorbește niciodată despre societatea moartă sau încremenită, ci implică o mișcare de invenție colectivă dinamică pe care nimic n-o oprește pentru că societățile sunt, prin definiție, nedesăvârșite.

Dincolo de aceste confuzii, mai există loc pentru o sociologie a artei care ar pleca de la o experiență reală a creației și de la o experiență în aceeași măsură dinamică și vie a vieții sociale, o căutare care ar încerca să regăsească formele înrădăcinării imaginarului în existența noastră colectivă, fără dogmatism și fără pedanterie. O sociologie a artei care prelungește arta pentru artistul însuși și redă inventării formelor o semnificație pe cât posibil totală.

Dar înainte de a examina demersurile obligatoriu prudente ale unei asemenea căutări, se impune fără îndoială să precizăm cele câteva mistificări estetice și ideologii care au frânat, de prea mult timp, ridicarea unei autentice sociologii a imaginarului.

Capitolul I

MISTIFICĂRI ESTETICE

Pentru a-şi constitui metoda (şi chiar obiectul, sociologia expresiei artistice trebuie astăzi să renunţe la câteva prejudecăţi sau, să spunem, anumite mitologii mai mult sau mai puţin implicate a căror greutate apasă însă mult asupra spiritelor. Dar cine vrea să se ataşeze creaţiei, în ceea ce are ea înrădăcinat în urzeala existenţei colective, trebuie să procedeze obligatoriu la această repunere în discuţie fără de care este imposibil să scăpăm de capcana ideologiei. Or, ideologia mutilează experienţa reducând-o la unul din aspectele sale parţiale, în mod arbitrar pus în valoare şi, în mod exagerat, supralicitat...

Primul dintre aceste mituri este incontestabil acela care evocă o *esenţă a artei,* care atribuie varietatea infinită a expresiei umane fie unei funcţii mental absolute, transcendentă manifestărilor sale particulare, fie unei esenţe detaşate de orice realitate carnală şi transpusă în cerul ideilor pure.

Acest „platonism" nu este doar privilegiul filosofiilor idealiste sau al ontologiilor : eşti surprins să găseşti în el urme la nivelul analizei critice, de natura unui lucru presupus despre care nu se vorbeşte niciodată, dar care intră în compoziţia analizelor şi a estimărilor. De altfel, dacă se procedează la sondaje parţiale, marele public stă mărturie, şi el, acestei

convingeri [1]. La nivelul „vorbăriilor" noastre ca și la cel al examinărilor atât de subtile cum sunt cele ale lui Ruskin sau Wölfflin, ideea unei „ființe în sine" a expresiei artistice, inspirație absolută pentru comportamente multiple, se impune cu un fel de constanță.

Ar mai fi, neîndoielnic, și alte surse, dar poate că răspunzător pentru această imagine platoniciană este, în primul rând, esteticianul german Winckelmann care, trăgând o consecință neprevăzută din descoperirea în 1738 a localității Herculanum și apoi, în 1748, a orașului Pompei, (1764), nu definește, în lucrarea sa *Istoria artei antice* [2], arta ca pe o „imitație a naturii" [3], ci ca pe realizarea empirică, în mod evident totdeauna nefericită, a unui Frumos ideal, vis de plenitudine după care vor alerga în curând David și Ingres, Goethe și Hölderlin. Dacă vrem să lăsăm deoparte alte speculații ale lui Winckelmann (despre echilibrul armonizat, superioritatea formei pure etc.), rămâne această afirmație care se difuzează în toate mediile intelectuale și care este reluată (după ce i-a fost uitată originea istorică) în toate registrele analizei critice și teoretice.

Se pare că rădăcina acestei credințe trebuie să fie căutată în caracterul particular, mult diferențiat al situației concrete a artistului, al acestor „idiotisme" de care vorbește Diderot în legătură cu *Nepotul lui Rameau*. „Sociologismul" implicit al gândirii necugetate a grupurilor sau a indivizilor (care tinde mai mult sau mai puțin să integreze ireductibilul

---

[1] Opinia publică depune mărturie despre ceea ce este determinată să depună mărturie și răspunsurile „necugetate" exprimă sistemul de valori răspândit prin educație, publicitate, radio — nu sistemul real al valorilor sau forma așteptării. Se cântărește aici naivitatea „savanților" care pretind că pot măsura aceste incertitudini.

[2] Editura Meridiane, București, 1985 *(n. red.)*.

[3] Se opunea astfel altei mitologii — cea a artei aservite realității sau naturii, despre care vorbim mai departe : era ideologia neoclasicismului francez.

în normele unei generalități, factice, pentru că este superficială) nu ar putea admite specificitatea creației fără a o înlătura printr-un fel de speculație magică : din cauză că artistul constituie în mod real *o personalitate scandaloasă,* el este asociat unei realități esențiale absolute, străine de viața concretă care absoarbe diferențele în afirmarea unei esențe. Evident că artistul nu are nimic de pierdut, admițând această imagine despre sine care îl reabilitează social în ochii colectivității (care *poate* fi indignată de individualismul exacerbat al creatorului), îl scuză pentru îndrăznelile sale inevitabile și îl justifică de a fi ceea ce este, din moment ce diferențele sunt compensate de exercițiul unei puteri transcendente, intangibile.

Nu se va putea spune vreodată cât de mult rău a putut face această mistificare și delirurile interpretative pe care ea le antrenează. În loc să elaboreze o analiză a semnificațiilor concrete și a relațiilor acestor semnificații cu experiența umană, se găsesc critici care evocă „esența" artei pentru a pune capăt unei examinări care, fără aceasta, ar deveni din ce în ce mai dificilă și ar face apel la noi concepte operaționale, încă neformulate și pe care o anumită lenevie a spiritului le elimină.

Este totuși remarcabil că această ideologie care a fost mult timp privilegiul grupurilor celor mai restrânse de artiști, al „elitelor" creatoare, a schimbat cadrul social începând din secolul trecut, impregnând păturile unei clase mijlocii a cărei educație de bază la școală sau în muzee, prin cărți de vulgarizare și, de câțiva ani încoace, prin radio, cinematograf și televiziune, este dominată de ideea unui „frumos" sau a „posibilității existenței frumosului". [1] Realizarea „muzeului imaginar"

[1] Nu ne rămâne decât să citâm cronicile criticilor din ziarele contemporane pentru a fi încredințați de acest fapt.

care, prin intermediul reproducerii tehnice, pune arta lumii întregi în serviciul spectatorului oarecare a întărit, paradoxal, această credință. Și chiar și aceia care, în același timp, din motive de prestigiu social, se cred obligați să „vorbească despre artă" și, din motive evidente de incompetență, dau credit vulgarizatorilor, prelungesc această idee ciudată că există un Frumos absolut de la care toți oamenii pot primi grația...

Cea de a doua mistificare estetică ce împiedică ridicarea unei autentice sociologii a artei se exprimă destul de obișnuit prin speculațiile cel mai adesea nefondate despre *originea primitivă a artelor.*

De fapt, această „explicație" nu este decât o versiune deghizată a primei, din moment ce și acolo, este vorba de a desprinde expresia artistică de experiența concretă atașând-o unui domeniu privilegiat, pur și degajat de orice particularitate actuală. Nu există, ca să spunem așa, nici un exemplu de carte despre pictură, teatru, arhitectură, poezie, muzică sau literatură care să nu facă să derive formele actuale ale acestor moduri de expresie dintr-o „primitivitate" cu atât mai misterioasă cu cât se sprijină pe date mediocre.

S-a pierdut de altfel, numărul, cărților destinate marelui public care se intitulează „la originile picturii", „muzica de la origini până în zilele noastre" sau „despre teatru de la orgini până la Shakespeare". Acest gust (sau această manie) al explicării prin origini îndepărtate, pierdute în puritate energică a primelor epoci, datează în mod cert de asemenea de la descoperirea de către europeni a ruinelor antice ; dar această ideologie s-a îmbogățit în cursul secolului trecut cu rezultate vulgarizate ale preistoriei și arheologiei și cu întâlnirea, din ce în ce mai frecventă, cu „civilizații" fără

scriere și „primitive“ [1]. Și astăzi încă, se obișnuiește să se considere frescele de la Altamira ca fiind schema originară a picturii moderne [2].

Bineînțeles, această ideologie se sprijină pe o viziune a omului luat ca subiect universal și unic a cărui aventură („aventura umanității“) nu prezintă decât slabe soluții de continuitate. Ea atașează astfel primele elemente originare de speculația cea mai modernă. Evocarea „originii tragediei“ de către Nietzsche este una dintre versiunile posibile (și poetice) ale acestei reverii arhaizante care deduce creația actuală dintr-o creație „de dinaintea civilizației“, în afara istoriei.

Cine nu observă arierplanurile acestei credințe ? Dorința de a ancora în non-istorie și puritatea originară o preocupare esențialmente actuală și, prin aceasta, de a justifica conferindu-i acest fel de noblețe care se leagă de nașterile mitice, nu înseamnă oare să luptăm contra declinului sau a decadenței [3] inspirându-ne din tinerețea veșnică, așa ca Faust în dragostea pentru Margareta [4] ?

De fapt, această ideologie care accentuează originile se găsește legată în parte de „evolu-

---

[1] Imitarea anticilor, profesată de artiștii europeni din secolele al XVI-lea și al XVII-lea relevă o altă atitudine — aceea a căutării modelelor deja realizate a căror translare, adoptare de către un modern permite inovarea protejând creatorul împotriva pericolului inventării de teme mitice noi. Grecul, pentru Racine, este un pretext, pentru Hölderlin o nostalgie.

[2] Este vorba de partea vulgarizată și transmisă în termenii unor numeroase simplificări ale cercetărilor științifice veritabile, care rămân mereu esoterice ; dar eficacitatea formelor vulgarizate ale științei este adesea mai mare decât cea a științei înseși și, mai ales astăzi, prin mijloacele de difuzare mecanice de care dispunem și cărora nimic nu le scapă.

[3] Astfel, una din versiunile acestei credințe reconfirmă în Germania, la Spengler, ideea ineluctabilei decadențe a civilizației noastre (și se adaugă uneori : burgheză).

[4] Această idee se regăsește în mod paradoxal la MARX în prefața la lucrarea noastră, *Sociologie du théâtre*. Noi o examinăm în *Contribuție la critica economiei politice*.

ționism" sau „istoricism" care, de la Spencer la Comte, Durkheim, Bergson (fără a vorbi despre moderni), afirmă continuitatea progresivă a omenirii de la originile sale până în zilele noastre.

Această viziune evolutivă (legată de dezvoltarea științelor naturii, de paleontologie, de fiziologie) presupune trei postulate întretesute și la fel de puțin fondate unele ca și celelalte. Trei propuneri care s-ar formula astfel : simplul și primitivul se confundă când ne apropiem de originile omului ; complexitatea situațiilor prezente rezultă din combinarea progresivă a elementelor simple date deja la începutul aventurii umane ; evoluția activităților creatoare este continuă, chiar când suntem obligați să constatăm rupturi în dezvoltare. Astfel, ar fi deci posibil să ne dăm seama de diversitatea prezentă referindu-ne la simplitatea originilor [1].

Ce doctrină a artei scapă acestor postulate ? Totuși, nu este sigur că societățile arhaice sau primitive sunt mai aproape de natură și de simplitate din moment ce (așa cum ne amintește antropologia contemporană), complexitatea clasificărilor arhaice nu este mai mică decât cea a societăților moderne. Pe de altă parte, combinarea elementelor simple nu este suficientă pentru constituirea „întregurilor" complexe care sunt societățile istorice, despărțite de societățile de alt tip printr-o barieră autentică : nu înseamnă acest lucru ștergerea specificului societăților deosebite între ele în loc de a le îneca pe acestea din urmă într-o istoricitate improbabilă ? În sfârșit, este îndoielnic că se poate dovedi existența unei continuități reale între societățile care ne par astăzi străine pentru că sunt arhaice, numai

[1] DURKHEIM se referă la această imagine gata făcută, chiar în *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, unde stabilește totuși o soluție de continuitate între modurile de solidaritate.

să putem să ne transportăm arbitrar la celălalt capăt al istoriei, un timp mai mult sau mai puțin îndelungat care nu este decât o proiecție a duratei noastre prezente.

Fiind vorba despre artă, numai recent pictura și-a permis să utilizeze, așa cum au făcut-o Picasso, Juan Gris sau Atlan, semnificații împrumutate din limbajul popoarelor non istorice, pretins „arhaice". Cum a spus-o Malraux în *Les voix du silence*: noi am *învățat* să privim lumea primitivă pe care nu am încetat niciodată să o vedem. Acest lucru nu vrea să spună că omul a avut privirea fixată continuu și involuntar asupra formelor străvechi sau că a suferit influența acestora printr-un fel de transmitere cromozomică sau spirituală („inconștientul colectiv" al lui Jung, de exemplu). El Greco nu văzuse Altamira, dar râvnea la icoane și la mozaicurile ortodoxe. Vivaldi nu auzea, nici măcar în vis sau în tenebrele unui inconștient colectiv, accentele muzicii pre-gregoriene, el ameliora spațiul muzical al înaintașilor săi florentini. Și abia modernii, și numai ei, sunt aceia care caută să „dea un sens mai pur cuvintelor tribului".

O altă mistificare sau interpretare ideologică a creației artistice însoțește ideea că *orice artă este aservită realității sau „naturii"*. Credința care depășește definiția particulară a unei „naturi" sau a unui „naturalism" și evocă în sens larg posibilitățile artei ca mijloc de a cunoaște o realitate străină spiritului și de a o descoperi în adevărul său nevinovat.

Fie că este vorba de o imitare a naturii umane în general, așa cum este cea care servește drept justificare scriitorilor sau artiștilor clasici academiști, neoclasici și baroci europeni, fie că vorbim, așa cum fac pictorii chinezi contemporani, despre „cele cinci dinastii" și despre elaborarea marilor teme plastice ale unui „drum" *(tao)* care permite artistului să

se cufunde în univers [1], fie că se afirmă vocația panteistă a oricărei expresii dramatice, poetice sau muzicale (Goethe, Hölderlin, Nietzsche, Wagner), fie că ne gândim la un realism literar care dezvăluie sau nu irealitatea martorului „uman" într-o lume rând pe rând mișcătoare și imobilă (Borgès, Robbe-Grillet) cunoașterea unei lumi exterioare, prin intermediul creației, este totdeauna pusă ca un principiu pe care nu-l punem la îndoială.

Desigur, raportul creației artistice cu o realitate exterioară este, de la sine înțeles, pus în mod continuu, dar nu cel al unei referințe determinante la un alt domeniu pentru care arta ar fi visătorul nostalgic. Cine s-ar îndoi de faptul că expresia plastică sau imaginară nu se poate lipsi de acest raport cu realitatea ? Singura garanție de care dispune un artist rezidă în convingerea pe care o determină și adeziunea pe care o naște într-un grup ; prin urmare, el nu ar putea fi indiferent valorilor acestui grup. Or, în mod precis, tocmai despre acest lucru este vorba : natura, așa cum vorbește despre ea un artist, nu ar putea fi natura „în ea însăși", din moment ce este vorba despre o natură dublu transpusă, prima dată de către societate, a doua oară de către un creator. Michel Foucault nu greșește când spune, în lucrarea *Les mots et les choses,* că noi nu cunoaștem decât ceea ce ne permite să concepem structura mentală a unei epoci ; cu toate acestea, constituirea acestui sistem de mecanisme mentale fundamentale (pe care antropologia le cunoaște bine) rezultă dintr-o clasificare obligatoriu arbitrară a faptelor cosmice exterioare, când este vorba de o populație socială înecată în determinismele forțate ale unui mediu (societăți „arhaice") ; o asemenea clasificare dă măsura aproximativă a intervenției acestei colectivități asupra acelor me-

[1] Peter C. SWANN, *Pictura chineză,* Gallimard, col. „Idées/Arts".

canisme exterioare sau asupra urzelii vieții sociale, solidificată în instituții (și asimilată unei „naturi") Clasificare care nu este, în sine, nici absolut formală, nici absolut neformală și care integrează non-socialul — moartea, distrugerea prin sterilitate a unui mediu geografic, o furtună, o epidemie — în rețeaua reprezentărilor ierarhizate ale unui grup. Socializarea unei naturi percepute ca antisocială și în ciuda căreia un grup uman își obține existența și supraviețuirea. [1]

Clasificare socială diferită de asemenea și după grupuri și după tipurile de societate și, în cadrul aceleiași societăți, după grupări și „clase". Până la punctul că orice imagine a „ceea ce este natural", a „naturii" sau a „realului" îmbracă normele relative care definesc „normalitatea". Totuși tocmai la această imagine a naturii socializate se referă în mod necesar un artist.

Or, artistul poate să ia pe contul său această imagine pentru a o accentua în măsura în care această reprezentare a naturii este, de fapt, accentuarea unei anume reprezentări a omului pentru un grup și măsura unui dinamism colectiv real sau visat. Este cazul artiștilor contemporani cu monarhiile centralizate sprijinite pe burghezii puternice (Europa secolului al XVII-lea, Japonia), în care se afirmă orgolios un „umanism" bazat pe o definiție a „naturii". Fără a ne referi la *Discurs asupra metodei,* se găsește la acest vulgarizator care este Boileau o asimilare asemănătoare a raționalului și a naturalului („rațiunea perfectă evită orice extremitate") ce servește drept justificare în aceeași măsură pentru constructorii de palate ca și pentru pictorii și poeții academismului sau neoclasicismului.

---

[1] A se vedea studiul nostru : *La mort et après,* în „Cahiers internationaux de sociologie", LI, 1971.

Artistul poate de asemenea lupta împotriva codificărilor pe care i le impune o societate mai mult sau mai puțin sclerozată în cadrul unor sisteme de valori încremenite prin stratificări întărite sau în cadrul unei societății militare în care aspirațiile de acest gen își fac cu greu loc ; el susține atunci *împotriva* acestei societăți (și împotriva imaginii naturii pe care o impune) o „altă" natură : este cazul pictorilor chinezi contemporani dinastiei Yuan și dinastiei mongole [1] și este și cazul romanticilor germani prizonieri ai încorsetării din micile principate, în momentul când Revoluția franceză dă exemplul unei înfloriri până atunci necunoscute.

Dar, și acolo, artistul intervine : ceea ce el numește „natură" rezultă dintr-o altă transpunere care o prelungește și o modifică pe cea pe care societatea o supune cosmosului. Kaki-urile lui Mu-K'i, merele lui Cézanne nu sunt fructe, ci tot atâtea clasificări noi la nivelul semnificațiilor pure. Claude Lévi-Strauss are dreptate când îi spune lui George Charbonnier : „În măsura în care opera de artă este un semn al obiectului, și nu o reproducere întocmai, ea manifestă ceva ce nu-i era dat percepției pe care o avem despre obiect și care este structura sa, deoarece caracterul special al limbajului artei este că există totdeauna o omologie foarte profundă între structura semnificatului și structura semnificantului" [2]. Creația, când ea vizează „natura", își însușește ceea ce, în perceperea realului, nu mai tinde spre realitate, ci spre ceea ce se depășește, cu prețul unei transpuneri care o amintește pe cea pe care societatea o supune cosmosului. Comparație care nu este arbitrară și care implică o *rivalitate* la fel de profundă ca și cea care se stabilește, așa cum spune Marcel

---

[1] Peter C. SWAN, *op. cit.*, p. 136.

[2] În *Entretiens avec Cl. Lévi-Strauss*, Julliard, col. „Lettres nouvelles", 1961, p. 95—96.

Mauss, între preotul care își înușește „mana" unei colectivități pentru a asigura coeziunea acesteia (*religare* însemnând „a lega la un loc" a dat în franceză „religie") și vrăjitorul care deturnează în scopuri individuale chiar această forță colectivă. Numai că, artistul nu își însușește această transpunere decât pentru a fonda o comunicare nouă, pentru a stabili un dialog și a crea participări pe care societatea nu le poate concepe.

Deci, nici un artist nu imită sau nu regăsește o natură care, deja elaborată în imagine și remaniată de către societăți, culturi și grupuri diferite, nu mai este pentru el decât un semn social de participare crescândă. Ce este deci această „natură" sau acest „real", dacă nu sistemul de reprezentări pe care un grup sau o societate și le oferă „în imagine" despre ceea ce au învins sau au stăpânit din cosmos, reveria câteodată exaltantă a unei organizări a lumii prin existența colectivă și pe care artistul, în individualitatea sa riguroasă, o însușește ?

Epoca noastră a propus frecvent o altă interpretare a artei : *cea care leagă creația de religie* și, mai general, de sacru și, prin opoziție, de magie. Găsim această analiză la Nietzsche și la aceia care s-au preocupat de artă, de poezie sau de dans, Kurt Sachs, abatele Brémond etc. [1]

Desigur, în anumite tipuri de societate situația creată artistului (sau pe care artistul și-o oferă) amintește de cea a preotului sau a vrăjitorului, aceasta fără nici o îndoială. Luc de Heusch a găsit omologii interesante între rolul fierarului din Africa neagră, cel al artistului și cel al vrăjitorului ; omologie care nu există fără a ne aminti de cea a lui Prometeu, patronul fierarilor, al artiștilor și al tehnicienilor mai mult sau mai puțin magi-

[1] Kurt SACHS, *Histoire de la danse*, Gallimard, col. „L'espèce humaine" ; Abatele Brémond, *Prière et poésie*, Grasset.

cieni (și, din acest motiv, pedepsiți) în străvechea Grecie rurală [1]. Cu toate acestea, comparația se oprește aici, pentru că dacă situațiile se confundă, funcțiile însă nu se amestecă deloc : cea a fierarului sau a magicianului este definită de un grup care îi alege, cele ale artistului sunt căutarea continuă a unei funcții imperceptibile.

Acest lucru nu ne împiedică să vorbim despre artist (și nu numai în epoca romantică, din moment ce Ronsard definește astfel funcția poetului în *Ode à Michel de L'Hospital*), ca despre un vicar al absolutului, reprezentantul temporar al unei puteri sacre. La drept vorbind, această credință verifică „nostalgia originilor", de vreme ce ea aruncă într-un trecut îndepărtat, mereu activ, confuzia dintre artist și mag. Dar ea implică de asemenea ceva în plus, din moment ce determină participarea spectatorului sau a publicului la o celebrare religioasă. Când se interpretează *Le théâtre et son double* a lui Antonin Artaud într-un anume sens, se ajunge totuși la această identificare a artei și a sacrului concepute, ambele, ca o formă panicată a existenței ; și această prezență sacră, chiar dacă nu religioasă, este perfect compatibilă cu agnosticismul profesat de poet [2]. Nici J.-L. Barault, nici Vilar nu au rezistat tentației de a vorbi despre un adevăr „teofanic" al teatrului [3]. În pictură, prerafaeliții englezi și Ruskin, poeții sau muzicienii romantici ca Hugo și Wagner au participat, fiecare în felul său, la această sacralizare ideologică a artei.

---

[1] Simbolismul fierarului în Africa în *Reflets du Monde*, Bruxelles, 1956.

[2] În *Le théâtre et son double*, Gallimard, și mai ales textele sau scrisorile care îl însoțesc : vol. IV din *Œuvres complètes*.

[3] J.-L. BARRAULT, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Flammarion ; J. VILAR, *La tradition théâtrale*, Gallimard, col. „Idées".

Sub această credință se maschează totuși o altă idee, mai proprie situației „profesiunilor delirante" într-o societate industrială : acolo unde expresia artistică înfruntă stratificarea socială, multitudinea mediilor, a publicului, în vreme ce dispare o clasă de privilegiați deținători ai puterii unice de a fixa valorile și gustul, acolo unde artistul se adresează oamenilor mai numeroși și care dispun cu toții de mijloace de informație și de comparație echivalente (tipografie, muzee, radio, cinematograf, televiziune), ceea ce părea (și spunem *părea*) să constituie caracteristica artei de altădată slăbește ; atunci trebuie să căutăm justificări noi pentru a da socoteală despre inexplicabil. Cufundat într-un relativism inseparabil de societățile moderne, artistul se cramponează de delimitarea absolută a funcției sale, care să poată compensa fragilitatea situației sale. În destule cazuri personaj ridicol, el a luat alura unui „inspirat" căruia temele de creație îi erau dictate de o forță religioasă al cărei reprezentant era pe pământ. Nu este în aceasta numai o viziune de autodidact sau o fantomă a resentimentului, pentru că regăsim sub o formă sau altă această imagine sacră a artei la Rilke, la Stefan Georg și chiar la Ezra Pound. Mai este oare nevoie să amintim că aceste idei sunt demodate, că artistul, oricine ar fi el, nu este interpretul unei forțe superioare ? Că el nu servește nici un cult și că Dumnezeii sunt la fel de dăunători pentru creație ca și entuziasmul ?

Într-un pasaj cunoscut al *Criticii economiei politice,* Marx opune ideologiile care sunt credințele pe care oamenii și le fac despre pozițiile lor în lume, care nu corespund existenței lor autentice, și conștiința reală care este cea pe care o aduc științele intim legate de practica socială concretă. Orice dificultate ar

antrena această distincție [1], ea ne poate ajuta aici în măsura în care interpretările sau diversele definiții ale artei pe care le dau artiștii sunt, raportate la creație, tot atâtea iluzii Dacă noi căutăm să redobândim practica vie a artei, trebuie să o luăm pe aceasta din urmă așa cum este, înrădăcinată în urzeala experienței colective unde individul care și-o asumă caută poate motive, scuze, justificări, dar trebuie, la urma urmelor, să înfrunte o activitate specifică despre a cărei evoluție continuă, nici primitivitatea, nici sacrul nu ar putea socoteală.

[1] G. GURVITCH le expune în *Sociologie de Marx*, în *La vocation actuelle de la sociologie*, II, ediție nouă, Presses Universitaires de France, 1963, p. 285—288.

Capitolul II

PRACTICA SOCIOLOGIEI ARTEI

Sociologia religioasă și-a găsit conceptele și și-a delimitat obiectul ; sociologia politică a definit câteva dintre elementele care îi permit să se afirme ; sociologia artei stagnează sau întârzie în false probleme...

În mod cert, unul dintre motivele cele mai simple este acela că toți cei care se preocupă de acest gen de cercetare ignoră complet problemele creației artistice sub toate formele lor și, cu atât mai mult, formele de experiență pe care le implică. Nici C. Lalo care stabilea raporturi mecanice și abstracte între artă și viața socială [1], nici P. Sorokin care propune o corelație artificială între „tipuri de cultură" și o intuiție a absolutului, care cuprinde experiența următoare într-un cadru intelectual și încremenit [2], nu-și dau seama de specificitatea experienței imaginare [3].

La drept vorbind, din cauză că ei nu sunt în nici un fel artiști, nici măcar amatori, vorbesc despre opere cu o incompetență de filistini, rămân dominați de prejudecățile care au

---

[1] C. LALO, *L'art et la vie sociale,* Alcan.

[2] În *Social and cultural dynamics.*

[3] Să nu vorbim aici de cartea lui Arnold HAUSER, *The social history of art,* Londra, care nu evocă niciodată relațiile autentice ale artei cu experiența socială, ci numai pe cele ale operelor „cunoscute" cu ideologiile.

fost cele ale magiștrilor lor, închistați într-o imagine academică a creației, prizonierii unui ideal desuet al „Frumosului" și, la urma urmelor, incapabili să aducă în discuție creativitatea permanentă a imaginarului, pentru că nu se țin la curent cu schimbările contemporane lor.

Cât despre partea sociologică a cercetării lor, ea este și mai săracă... Lăsându-l la o parte pe Sorokin care, din motive ce ne-ar lua prea mult timp să le examinăm aici, nu reușește să găsească o corelație concretă între dinamismul social pe care îl postulează și creativitatea formelor, cunoașterea sociologică a autorilor acestor eseuri este îngrozitor de săracă : aproape pentru toți, este vorba de a reduce experiența artistică la un mediu, sau de a examina climatul artei (publicul, elementele secundare dar „pozitive"), ca și cum s-ar ajunge prin aceasta la penetrarea realității consistente a creației.

Totuși, când discutăm despre specificitatea experienței artistice, nu vrem să vorbim despre o experiență autonomă a artei, ale cărei faze diferite ar corespunde etapelor unei activități spirituale detașate de lume și privilegiate, cum crede H. Wölfflin [1]. Oricât de bogate ar fi analizele marelui critic, ele presupun toate că creația, mai ales cea picturală, rezultă dintr-o activitate pur speculativă a spiritului, fără a se îndoi că înrădăcinarea artelor în țesătura existenței colective, departe de a-i slăbi puterea, îi sporește semnificația de comunicare și poate chiar să-i prelungească sensul. Benedetto Croce a definit și el o „filosofie a artei" care se bazează pe principii asemănătoare, din moment ce el nega existența celei mai mici legături între estetică și social, considerând că numai descrierea genezei istorice a operei în spiritul unui individ putea fi

[1] În *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, (traducere) Gallimard, col. „Idées/Arts" ; *Renaissance und Barok*, München.

întreprinsă cu eficacitate : când o cultură se exprimă printr-o operă, aceasta se întâmplă pentru că această operă atinge un atât de înalt grad de specificitate, încât ea devine ireductibilă la orice altă ordine a realității, decât la absolutul pe care tinde să-l atingă [1]. Imagine cu siguranță „nobilă" a creației a cărei justificare se caută fără îndoială în nenorocirile idealismului crocean și dorința filosofului, poate îndreptățită la vremea sa, de a proteja spiritul împotriva intervențiilor politicului.

Când vorbim de specificitatea creației, ne gândim la *practica artistică*, așa cum se definește ea în urzeala bogată și confuză a relațiilor umane, a opozițiilor dintre grupuri și a fuziunilor lor reciproce, la nivelul multiplelor „drame" ale experienței cotidiene unde se joacă, la urma urmelor, acest *pariu* pe care îl constituie o operă de artă autentică. Dacă suntem întrebați la ce răspunde această noțiune de autenticitate [2], vom spune că ea corespunde, în cadrul pe care îl definim, unei duble preocupări : aceea de a măsura forța de convingere a unei opere (ținând cont de ceea ce ea vizează în mod expres) și distanțarea sa față de preocupările politice, financiare sau ideologice imediate, faptul că, pe scurt, ea nu poate servi drept justificare alte activități decât ei înseși.

Observăm că această definiție ar trebui să permită eliminarea din domeniul sociologiei artei a diverselor „filosofii ale artei" și chiar „estetici", în măsura în care acestea din urmă se situează dincoace de orice altă experiență absolută a creației [3].

---

[1] În *Nuovi saggi d'estetica*, Bari.

[2] Această „noțiune" a fost folosită de puține ori de criticii de la „Nouvelle revue française". Definiția autenticității pe care o propunem aici este în mod evident deosebită de ceea ce propunea Gide, care vedea în aceasta o afirmare intuitivă a „sincerității". Vezi Y. BELAVAL. *Le désir de sincerité*, Gallimard.

[3] În Franța, după lucrările cunoscute ale lui E. SOURIAU și ale lui M. DUFRENNE (*Phénoméno-*

Mai recente, diversele interpretări răspund mai bine exigențelor unei sociologii a artei, problemelor puse de înrădăcinarea imaginarului în existența colectivă. Interpretare orientată de altfel în direcții diferite, adesea contradictorii între ele : cele ale lui G. Lukacs și ale lui L. Goldmann, cea a lui W. Benjamin și a lui T. Adorno, cea a „școlii lui Warburg" cu E. Panofsky, cea a lui Ernest Bloch, solitarul, în sfârșit cea a lui P. Francastel.

Principiul fundamental al reflecției lui Lukacs este fără îndoială, așa cum amintește G. Gurvitch [1], căutarea „capetelor de acuzare" *(Zurechnungspunkt)* ale „operelor de civilizație" în cadrele sociale, ceea ce presupune întâlnirea (câteodată ocazională) a două serii diferite, cea a spiritualității creatoare și cea a vieții sociale. La intersecția acestei sinteze a fenomenului hegelian, a gândirii lui Dilthey și a dialecticii marxiste, Lukacs crede că este posibil să se stabilească corelații între experiența socială în întregime și expresia pe care un individ o propune în legătură cu epoca sa prin intermediul unei reprezentări imaginare [2].

Rupând cu o interpretare naivă a marxismului dar nu cu esența textelor lui Marx,

---

logie de l'expérience esthétique, Presses Universitaires de France s-a constituit, puțin câte puțin, luând când din Panofsky, când din „Școala de la Frankfurt", un curent de analiză care se definește ca „estetică" — din motive de repartizare administrativă — dar care se apropie de sociologia artei : lucrările lui B. Tesseydre, ale lui O. Revault d'Allonnes, ale lui B. Lascaux, ale lui R. Passeron, ale lui R. Frances, ale lui M. Zeraffa, ale Annei Cauquelin acoperă un câmp foarte vast de reflecție. Este regretabil că în acest caz, ca și în altele, „pluridisciplinaritatea" rămâne un mit !

[1] În *Traité de sociologie,* II, Presses Universitaires de France.

[2] În *Classes et conscience de classe* (traducere), Éditions de Minuit ; *Le roman historique* (traducere), Payot ; *Le réalisme moderne* (traducere), Gallimard ; *Goethe et son temps* (traducere), Nagel ; *La théorie du roman* (traducere), Gonthier, colecția „Médiations".

Lukacs apreciază că nu putem transfera categoriile proprii societății capitaliste în indiferent ce cadru social (doar dacă aceste categorii ar fi veșnice) și că este necesar să găsim punctul de impact și de întâlnire, *de fiecare dată diferit*, al posibilităților spirituale și al apercepțiilor individuale ale valorilor absolute în viața concretă [1].

Aici se situează această noțiune a „viziunii asupra lumii" : exteriorizând și materializând formele pe care le concepe, o mare operă întâlnește alte formulări care aparent sunt deosebite dar care totuși țin de aceeași logică și implică comportamente comparabile în fața vieții, a morții, a lumii de dincolo. Cel puțin, opera de artă cea mai importantă a unei epoci joacă rolul de filtru al experienței obișnuite, pentru că întruchipează prin coerența unui sistem și a unui stil problemele *posibile* pe care contemporanii săi le pot întâlni și uneori rezolva în viața practică.

Stabilind o legătură între opere diferite, noțiunea de „viziune a lumii" devine un *model* de viață și de existență, unind postulate estetice disparate de o inspirație comună. În opoziție cu un materialism vulgar, care plachează cu concepte arbitrare o realitate în prealabil imobilizată și încremenită de o in-

---

[1] Henri Lefebvre a contestat marxismul vulgar cu alte date inspirate de o teorie amplă a „alienării", adică de această stare de frustrare în care se află omul individual lipsit de împlinirea lui. Păcat că LEFEBVRE nu și-a precizat metoda în lucrări sistematice; demersul amorsat prin *Musset* (L'Arche, colecția „Les grands dramaturges"), și despre care găsim indicații în *La somme et le reste* (Presses de la Cité), ar fi meritat să fie tratat pentru valoarea intrinsecă : se poate avansa ideea că reflecția lui LEFEBVRE, de la primele traduceri din Schelling și textele sale în *Avant Poste*, este dominată de o preocupare care o verifică pe cea a unei sociologii a artei în care creativitatea estetică se alătură (dacă nu cumva se identifică !) dinamismului social. Cum să nu amintești ce datorăm acestei gândiri mari și unduitoare...

terpretare dogmatică, această noțiune ne permite să situăm o operă în perspectivele umane cotidiene și existențiale. Astfel, diferite „viziuni ale lumii" pot să se juxtapună, ele reunind mai mulți artiști în țesătura aceleiași epoci.

L. Goldmann a dat, în *Le Dieu caché* ca și în *Racine* [1], o imagine percutantă a acestei reprezentări dramatice a istoriei literare, opunând „viziunea asupra lumii" cazuistică și oficială a „Marelui Secol" celei a jansenișților francezi care se abat din „serviciul regelui" și resping orice compromis cu lumea în scopul de a-și asuma în solitudine o aventură umană care se joacă „sub privirea lui Dumnezeu". Goldmann transferă această opoziție în diferitele registre ale creației spirituale ale secolului al XVII-lea unind demersurile aparent dispersate ale lui Barcos, Pascal sau Racine și opunându-le atitudinii preponderente de compromis cu lumea socială și politică, care cere unei morale practice să-și rezolve problemele sale cu Dumnezeu și care abate omul de la absolut.

E de înțeles interesul unor asemenea analize : ele permit redistribuirea temelor cutărei sau cutărăi epoci determinate și redau acestor epoci o viață dramatică pe care critica tradițională o neglijase. Ea permite chiar să definim, așa cum a încercat L. Goldmann, în *Recherches dialectiques* [2], o viziune a lumii marxiste — este adevărat puternic intelectualizată și care nu se explică în realitate în nici o operă de artă, doar parțial în cea a lui Malraux sau în cea a lui Brecht, unde iese la suprafață sub forma ideologiilor pasionate.

Cât despre semnificația acestei teorii, pentru o sociologie a artei, ea pare mai discutabilă și ar putea fi formulate obiecții care impun în

---

[1] Editurile Gallimard și L'Arche, col. „Les grands dramaturges".

[2] la Editura Gallimard.

același timp o dialectică vie și o experiență concretă a creației :

1. Coeziunea internă a unei opere de artă, care pare necesară pentru a justifica legarea formelor imaginare de modele generale și stabilirea unei legături între stilul unei opere și o „viziune a lumii", este mai mult problematică decât evidentă. Coeziunea unei opere de artă sau a unui stil nu este decât caracteristica particulară a unui temperament și a unui demers ; ar fi absurd să căutăm o asemenea preocupare la Hölderlin sau la Rimbaud, fără a vorbi despre muzicieni și despre pictori.

De altfel, aparenta superioritate pe care Lukacs și Goldmann o acordă artelor în comparație cu literatura constituie un real pericol pentru interpretarea generală ; valorificarea discursului scris este o proiecție intelectuală și această coerență nu este reperabilă decât în scris.

2. Este la fel de problematic ca un individ să depună mărturie pentru o întreagă epocă : faptul că marele artist este cristalizatorul problemelor difuze ale timpului său și întruchipează o generație, aceasta corespunde unei imagini romantice care nu ține cont de realitatea faptelor. Nu ar trebui să ne imaginăm că artistul și cunoașterea artistică depășesc cadrele sociale și mediile, luptele grupurilor sau ale clanurilor în care un scriitor sau un creator este totdeauna prins ?

Și-apoi, această interpretare neglijează sau ignoră aspectele multiple ale existenței reale, care nu sunt totdeauna reperabile pentru un individ, oricare ar fi nivelul înălțării sale în ierarhia socială. Faptul, de altminteri, că este vorba de un model valabil pentru mai mulți indivizi remarcabili prin talentul lor, atrage după sine faptul că acest model corespunde sau trebuie să corespundă unei „normalități", adică unui comportament uman ce se poate transfera pe planul universalului. Or, în artă, este permis să te întrebi dacă acestea sunt

modelele obiectiv generale și care caracterizează importanța unei opere.

Astfel, când Lukacs îl studiază pe Goethe, face din scriitorul german reprezentantul a tot ceea ce conținea timpul său, al tuturor posibilităților de experiență pe care le conținea epoca sa. Nu înseamnă aceasta a escamota ceea ce poziția intelectualului, corespunzând intelectualilor din vremea sa, dar prizonier al situației sale de ministru al Weimarului, putea să-i impună lui Goethe ? Nu înseamnă aceasta să uităm ceea ce operele lui Lenz, ale lui Büchner, ale lui Kleist, ale lui Hölderlin (pe care Goethe i-a îndepărtat sau disprețuit) pot să deschidă ca perspective non goetheene ? Din cauză că acești artiști nu au găsit, ca Goethe, calea reușitei sociale (și aparent estetice), trebuie oare să-i trimitem în neant ? sau să-i integrăm gândirii lui Goethe pe care ei îl recuzau ? Ar însemna să amestecăm prescrierea cu judecata, să includem o preferință subiectivă (postulând superioritatea unui tip de expresie) în analiza aparent obiectivă, decât să facem din Goethe modelul umanității posibile și „normale“ [1].

Nu s-ar regăsi aici influența consternantei teorii a lui Hegel, în anii bătrâneții, care identifică reușita cu obiectivitatea, rațiunea cu victoria socială sau politică ? Lukacs, în *Le roman historique,* face pasul care îl separă de această absurditate. Îl vedem opunându-l pe Shakespeare altor dramaturgi elizabetani sub pretextul că în *Romeo și Julieta* furnizează reprezentarea unei „dragoste normale“, în vreme ce ceilalți fac din incest sau din adulter motorul dramelor lor ! Ca și cum *Hamlet* sau

[1] Din acest punct de vedere, este evident mai ușor să dai un romancier oficial sovietic al epocii staliniste ca singurul model artistic valabil, exceptând poeții sau artiștii „aberanți“ sau „nonconformiști“ cărora totuși, astăzi, le reținem doar numele. Această teorie a învingătorului-politic este condamnată de orice inspirație marxistă...

Richard al II-lea ar fi modele de „normalitate" și ar răspunde unei tendințe latente a experienței dobândite sau posibile a contemporanilor acestor drame...

3. În sfârșit, Lukacs și discipolii săi fac din opera de artă o cunoaștere ca atare, cunoaștere a lumii și cunoaștere a „omului" (în sensul umanismului desuet al secolului trecut)). Dar nu poate proceda altfel pentru o teorie care privește artistul ca pe un receptor de moment al problemelor preexistente lui, deja intelectualizate în lumea lui, fie prin acțiunea oamenilor, fie prin critica unei epoci ulterioare. Deci, totul se petrece ca și cum opera ar traduce și ar reconstitui, într-un tot metaforic, teme puse anterior ei [1].

Înseamnă a uita două lucruri. Și mai întâi acesta, că urzeala relațiilor umane multiple, contradictorii, concordante sau paralele îmbracă modul de cunoaștere artistică — dar ca una din direcțiile posibile pe care le pot lua psihismul și inteligența umană, nicidecum ca o autocunoaștere asupra unui „mediu". În această urzeală complexă, dar vie și deseori confuză, artistul caută să stabilească o comunicare în pofida oricărei definiții *a priori* a ceea ce trebuie să fie lumea sau Dumnezeu (și adesea opunându-se ideologiilor pe care este obligat să le profeseze). În afara acestei comunicări fără încetare amânate (și care nu este cunoaștere decât pe măsura puterii sale de a provoca un răspuns pentru propunerea sa), artistul nu ar fi decât un „meseriaș" sau un „academic".

Tot la un academism conduce ideea de artist reflectând la și cristalizând temele fundamentale ale epocii sale. Înseamnă a omite voit puterea de anticipație a creației artistice

---

[1] Fie că această „viziune a lumii" este explicită, fie subiacentă, așa cum spune Lukacs în *La signification présente du réalisme critique* (traducerea în franceză), Gallimard.

și a neglija capacitatea imaginației de a anticipa experiența reală a oamenilor unei epoci : abia după o lentă și dificilă speculație creatoare asupra spațiului a început să se vorbească de „perspectivă", romanul și poezia secolului al XIX-lea au modelat profund psihismul colectiv al bărbaților și al femeilor din clasa mijlogie și al păturilor privilegiate ; imaginea spațiului, lent pus la punct de pictorii cubiști, suprarealiști și dadaiști, s-a impus vieții noastre cotidiene, de la afișele publicitare din metrou până la vitrinele magazinelor și la „Pop Art" [1].

Pe drept cuvânt, experiența artistică a creării de forme este, de fiecare dată, o nouă situație care își însușește, fără îndoială, elemente constitutive ale „peisajului uman" în care trăiește artistul (fie că acest peisaj este mental sau anecdotic), dar care sugerează o aranjare nouă, inedită, propune o redistribuire a sistemului constituit. Arta nu este decât rareori reprezentarea unei ordini. Este mai curând o contestare permanentă și anxioasă a acesteia. Nici măcar Goethe nu scapă acestei reguli. Fără aceasta, l-am mai citit noi astăzi ?

Pentru toate aceste motive, tentativa lui Lukacs și a discipolilor lui ne apare un eșec : ea nu a putut situa opera în perspectivele viabile ale artei de astăzi și nici în ceea ce amatorii sau publicul de astăzi citește și recitește, contemplă sau ascultă. De fiecare dată când a încercat să înțeleagă creația modernă, a sfârșit prin insuficiențe sau banalități de genul acelora pe care Lukacs le scrie despre Joyce sau Beckett. Pe drept cuvânt, nu mai este vorba despre artă, ci de transpunerea în imagini a problemelor filosofice. Acesta nu are nici o legătură cu experiența reală [2].

---

[1] O parte importantă a creației contemporane trăiește din „reziduurile sale imaginare.

[2] Moartea prematură a lui Lucien Goldmann ne-a lipsit de desfășurarea unei reflecții în plină transformare.

Importanța exterioară a școlii lui Warburg este de a fi situat, dimpotrivă, problema relațiilor artei cu viața colectivă în inima creației. Acolo unde coincid, cu mai multă sau mai puțină reușită, progresul speculației intelectuale aplicate experienței socializate, conștiința pozitivă a invenției în momentul genezei formelor și înțelegerea deliberată a eficacității acestei creații în capacitatea sa de a comunica și de a propune semnificații susceptibile să cimenteze experiența colectivă a grupurilor deosebite și chiar a societății globale în totalitatea sa. Desigur, în această încercare de definire sintetică reunim elemente proprii lui E. Panofsky și altele care vin de la P. Francastel, el însuși sensibil la spiritul lui Marcel Mauss. Aceasta caracterizează mai ales ceea ce și unul și celălalt ar fi putut numi o „arheologie" a structurilor fundamentale ale vieții imaginare.

Luând spațiul (ar fi fost mult mai potrivit să spunem întinderea pentru a aminti caracterul afectiv și experimental al acestei coordonate) ca temă de reflecție, E. Panofsky situează problema artei plastice în optica sa veritabilă, desprinzând-o de o definiție dogmatică unică a unui spațiu elaborat prin cele trei dimensiuni și perspectiva în profunzimea câmpului ; ceea ce noi numim spațiu — el amintește la momentul oportun — nu este o dată imediată a oricărei experiențe umane, ci rezultatul unei geneze lente ale cărei efecte s-au impus vieții cotidiene a Europei.

P. Francastel este cel care a dat acestor intuiții o desfășurare originală. Din analiza lui Panofsky care definește trecerea de la „spațiu-agregat" la „spațiul-sistem", ca rezultat al unei combinatorii unde arta se amestecă cu speculația matematică, P. Francastel răstoarnă datele convenționale : spațiul pe care îl examinează este un spațiu creat care ar fi putut să nu existe și care nu are nimic indispensabil, tot așa cum reprezentarea omului nu este, în

sine, nici singura rațională, nici singura posibilă.

Nu neapărat, așa cum se crede, dintr-o mai mare precizie în viziunea lucrurilor, o creștere a realismului sau a adevărului în analiza realului se naște această transformare, din moment ce ceea ce numim realitate nu există decât transpus în structura mentală pe care o elaborăm pentru a propune o imagine a acesteia Pictorul construiește și născocește natura lui. El plăsmuiește chiar imaginea orașului în care locuiește și Florența arhitecților a trăit mai întâi în Florența pictorilor, pe pânză. Speculația perioadei pe care o numim „Renaștere" pleacă de la o evaluare a relațiilor posibile între obiecte și lucruri, ajunge la reprezentarea unui spațiu cubic în care liniile de fugă se întâlnesc într-un punct unic în interiorul pânzei, descoperire care obligă artistul să găsească o relație între reprezentarea lucrurilor prin culoare și reprezentarea lineară — încercare de anvergură pentru a transforma în semn ceea ce este sugerat experienței ca un dat. Și care nu poartă răspunderea intelectualizărilor ulterioare efectuate de pictori care, fără a întreprinde o nouă geneză a spațiului, pleacă de la ceea ce a fost cucerit înaintea lor și care a devenit cu timpul o coordonată fixă. Trebuie să așteptăm secolul al XIX-lea pentru elaborarea unei noi speculații asupra spațiului și ca, din nou, pictorul — și savantul — să trateze ca fiind ipotetice semnele din *Trecento*, devenite la rândul lor date pozitive [1].

Examinând opera de artă în creativitatea sa în devenire, ca pe o speculație (intelectualizată sau nu) despre elementele constitutive ale experienței noastre trăite și socializate în elementele ei cele mai simple,

---

[1] Un excelent expozeu al acestui demers se poate găsi în studiul lui I. MEYERSON, *Les métamorphoses de l'espace en peinture*, în „Journal de psychologie", IV, 1953.

P. Francastel se plasează în centrul unei sociologii a artei și creează una din metodele ei fundamentale. El se situează în acest punct în care opera nu este încă o operă moartă, o operă de muzeu, ci în geneza ei, în dinamismul ei creator. Fără a atribui desemnărilor anecdotice o valoare în sine, deci fără a evoca falsa problemă a realismului, fără a reduce creația la una din mitologiile care o pervertesc, P. Francastel face din creație o acțiune colectivă și intelectuală exercitându-se asupra experienței înseși a omului și permițându-i să se definească într-o lume pe care reușește puțin câte puțin să o domine.

În acest sens, analiza sa este una dintre contribuțiile cele mai importante la o concepție „marxistă" a sociologiei artei, dacă acest termen are un sens. Într-una din cele mai profunde studii care s-au publicat asupra demersului existenței și filosofic al lui Marx, Henri Lefebvre scrie, comentând *Manuscrisul economico-politic* din 1844 : „Ochiul devine uman când obiectul său devine un obiect social și uman, venind de la om și destinat omului. Sensurile devin astfel «în mod direct și în practica teoreticienilor», sensuri transformate, impregnate de viață socială, de Rațiune, de puteri asupra obiectului" [1]. Dacă ne putem gândi că ne aflăm aici în inima marxismului (în măsura în care exteriorizarea și alienarea nu se confundă, ca la Hegel), cercetarea lui Francastel prelungește această direcție și îi dă un sens. Spațiul devine o problemă pentru că omul își însușește, prin intermediul lui, o substanță socială care nu depinde de această intuiție mistică a realului pe care materialiștii pretind că o impun. Genealogia creației este genealogia vieții sociale și viața socială regăsește, în speculația individuală, principiul și motorul transformării lui.

[1] *Marx*, Les Trois-Collines, Geneva, p. 42.

Fără ca aceasta să fie propriu-zis o critică, ne este la îndemână să constatăm că această tentativă rămâne limitată la studiul structurilor mentale. În mod cert, Francastel pune problema relativității, dar ca fiind una din componentele repunerii în discuție a spațiului în secolul al XIV-lea și al XIX-lea ; el nu face din acest relativism principiul dialecticii sale și nu examinează decât un singur tip de spațiu pe când analiza sociologică face să apară mai multe experiențe sociale ale întinderii [1]. Această pluralitate nu infirmă descrierea lui, ci îi limitează semnificația, în sensul că se pot găsi, în alte registre ale creației, în chiar epoca despre care vorbește Francastel, diverse elaborări ale întinderii care nu se coordonează cu cea pe care tinde adesea să o privilegieze. De exemplu, în perioada pe care o studiază Francastel, numai teatrul închis care va deveni curând teatru *à l'italienne* (teatru magic sau baroc) corespunde speculației pictorilor. Nici căutarea dramatică a elizabetanilor, nici cea a spaniolilor, nici teatrul de bâlci, nici dramatizările mai mult sau mai puțin spontane nu trăiesc pe aceste date, ci pe alte experiențe ale dimensiunii... [2]. Fără să vorbim de reprezentările baroce, ele însele atât de deosebite între ele, astfel încât experiența spațială sugerată de barocul Americii latine pare radical diferită de cea pe care o sugerează barocul Europei centrale.

Această relativitate a dimensiunilor trăite ar trebui să evite acordarea unei importanțe exclusive spațiului pus la punct de către pictori. Ea ar trebui de asemenea să amintească că spațiul nu este doar un element al experienței : imediat ce este tratat ca un semn (ceea ce Francastel demonstrează cu o mare

---

[1] G. GURVITCH, *La multiplicité des temps sociaux*, Paris, Centre de Documentation Universitaire.

[2] Vezi lucrarea noastră *Sociologie du théâtre*, p. 131—145.

forță), devine o proiecție asupra experienței posibile, o aventură a spiritului care anticipează emoțiile actuale. Nu numai în acest sens reprezentarea pictorilor sau a artiștilor poate deveni reală, ci pentru că presupunerea experimentală devine matricea emoțiilor necunoscute.

Pe de altă parte, dacă admitem că spațiul tratat și regândit de către artiști implică o apropiere suplimentară a substanței umane și sociale de către o perioadă a istoriei, trebuie să situăm în cadre sociale precise ce se poate înprumuta acestei apropieri și să o redobândim pe aceasta din urmă în țesătura unei revendicări continue a totalității pe care o implică coexistența agresivă a grupurilor și a solidarităților în urzeala vieții colective. Proprietatea substanței sociale, „mana" cere o analiză polemică a formelor care tind să o reprezinte, chiar dacă acestea sunt imaginare.

În sfârșit, un alt pericol care amenință acest demers în sociologia artei, este că ea riscă să restabilească vechea și sterila distincție dintre formă și conținut : situându-se la nivelul structurilor în devenire și al elementelor constitutive ale experienței, urmând, prin aceasta, fără nici o îndoială, presupunerile kantiene, Panofsky și Francastel nu examinează decât un moment al dezvoltării creației, lăsând la o parte elemenul de comunicare și de semnificație deschisă pe care îl implică în mod necesar, dacă dorim să descriem acest element în perspectivele experienței colective concrete. Acest lucru poate fi periculos dacă ne mulțumim să definim sociologia creației prin aspectele sale „arheologice" și nu prin aspectele sale efective : sensul unei creații nu se află doar în geneza ei, ci și în ceea ce desemnează această operă, ce vrea ea să atingă și ceea ce prelungește mai mult sau mai puțin complet percepția publicului.

Se impune totuși să reamintim că P. Francastel, conștient de această limitare, a depășit

cadrul prea restrâns al genealogiei structurale, elaborându-şi teoria „obiectului figurativ, obiect de civilizaţie". Refuzând cu hotărâre reducerea sociologiei artei la lingvistică sau la matematică, apreciază că „nu se va crea o sociologie a artei decât ţinând cont de experienţa artistică a prezentului". Fără îndoială că tocmai în această direcţie se impune să situăm conceptele operatorii care ne permit *înţelegerea totalităţii* experienţei artistice în totalitatea experienţei sociale... [1]

Practica sociologiei artei constă deci în precizarea conceptelor operatorii care să nu fie nici presupuneri intelectuale, nici definiţii dogmatice, ci instrumente servind analizei, fără ca în prealabil, să-i definească termenii sau conţinutul. Nu este vorba aici de a „decupa" creaţia artistică în elemente parţiale pe care nu mai ajungi să le recompui după aceea niciodată într-un tot dinamic, ci de a examina direcţiile în care ar trebui să se angajeze o descriere care nu ar trebui nici să falsifice sociologia, nici să pervertească opera de artă.

---

[1] Trebuie de asemenea să menţionăm aici o altă tentativă de explicare a operei de artă: aceea care se inspiră dintr-o anume lingvistică pentru a analiza opera de artă la nivelul formelor de expresie, uitând ceea ce amintea Maurice Merleau-Ponty cu puţin înainte de moartea sa, că limbajul este mai puţin legat de inconştient sub toate aspectele sale decât de percepţia orientată spre lucruri (în *L'inconscient*, colocviul de la Bonneval, editat de Dr. Ey, Desclée de Brouwer).

Aceste tentative formalizatoare care avansează cu ajutorul unor termeni luaţi la întâmplare din dicţionare de retorică *traduc* opera respectivă în *metalimbaj*, adică mai puţin în funcţie de realităţile vii ale experienţei realmente însuşite de creator, decât de modalităţile expresiei sale, care devin astfel semne mutilate, dezbrăcate de puterea lor semnificantă. Dintr-un punct de vedere sociologic, această tentativă caracterizează suferinţa intelectualilor necreatori care cer criticii (noi sau nu) să-i consoleze de o anume neputinţă şi, la nivelul mai general, se înrudeşte cu ceea ce Nietzsche numea „judecata resentimentului". Ea ne ajută şi să definim actuala degradare a imaginaţiei în ţările occidentale.

Cum ni se pare că una dintre iluziile care au deturnat sociologia artei de la direcția sa autentică constă în descompunerea genezei operei opunând categorii atât de specioase ca „subiectiv" și „obiectiv", „interioritate" și „aparență" etc., primul dintre conceptele operatorii pe care le propunem va fi cel de *dramă*.

Noi folosim acest termen în sensul pe care Georges Politzer i-l dă în studiul său despre *Fundamentele psihologiei* [1], și anume acela de situație concretă, adjectiv care vine aici să corecteze ceea ce termenul de „situație" pare prea afectiv; pe de altă parte, „drama" presupune un decupaj al experienței individuale în măsura în care aceasta este angajată într-un conflict, o acțiune deliberată, o intrigă la care participă cea mai mare parte a „actorilor" care definesc locul său în urzeala colectivă.

Este vorba despre comportamente adunate într-un întreg în mișcare, un proces care oferă aspectele unei exteriorizări reale, în cursul căreia noi jucăm un rol, luptăm împotriva unui obstacol, renunțăm, suntem învingători sau învinși : în acest cadru semnificațiile umane, așa cum pe drept spune G. Politzer, capătă validitate. Dar ele nu se referă doar la *praktische Menschenkenntnis,* din moment ce procesul care descrie o acțiune determinată poartă un sens care depășește (cel puțin pentru observator) ceea ce o ființă care acționează așteaptă de la acțiunea sau de la pasiunea sa. Atunci se poate spune „că în experiența dramatică există o percepție dublată de o înțelegere" care, prin analiza, îndreptată către „montarea dramei" și componentele ei efective, „înlocuiește întregul în conexiunea lucrurilor umane".

În sociologia artei, numim *dramă* ansamblul conduitelor, emoțiilor, atitudinilor, ideologiilor, acțiunilor, creațiilor care, la *nivelul individului* creator, cristalizează întreaga societate și an-

---

[1] *Les Fondements de la psychologie,* în „Revue de psychologie concrète", nr. 1, 1929.

gajează geneza operei în angrenajul formelor contradictorii care compun viața colectivă. Astfel, drama pe care o putem defini în jurul creației shakespeariene pune în discuție situația poetului într-o societate afectată de schimbări reale și puțin susceptibile de a sensibiliza conștiința, ideologiile pe care o burghezie și le constituise despre putere, educația latină și italienizantă a artistului, dar și particularitatea sa personală, ca artist, raportul dintre temele psihologice (pe care o psihanaliză poate, dacă vrea, să le detecteze, cu condiția de a le reintegra în procesul de ansamblu) și formele de creație, pe scurt tot ceea ce răspunde problemei de a ști ceea ce Shakespeare aștepta de la arta dramatică și ceea ce voia să atingă prin exaltarea figurată și semnificantă a anumitor teme obsesionale, adică reprezentabile.

Totuși, prin aceasta evităm reducerea operei la biografie sau biografia la operă, din moment ce încercăm să situăm semnificația latentă a temelor ca tentativă de exteriorizare și de obiectivare reușită sau nu, a cărei reală forță de convingere rezultă din dorința de eficacitate pe care o tăinuiește. Temele shakespeariene, nu numai că nu se reduc la reprezentările colective ale unei epoci, dar nici nu se rezumă la solicitările psihologice personale: dacă vrem să le descifrăm, trebuie să le reintegrăm în sistemul de semne dinamice pe care îl constituie poetul și din care noi trebuie să înțelegem ceea ce ele desemnează, dincolo de originea lor anecdotică.

Un alt avantaj al acestui concept este că el permite situarea operei într-un întreg viu pentru care individul este cristalizatorul momentan. Și aceasta evită deopotrivă distingerea între „puncte de vedere" subiective și obiective, din moment ce putem privi aspectele diferite ale practicii reale ca direcții diverse luate de experiența psihică și socială care se naște din situația reală, ca, de exemplu, inserarea unui creator în creația sa și a acestei

creaţii într-un orizont colectiv unde trebuie să se impună.

Aceasta evită de asemenea separarea formei de conţinut, în care noi nu putem vedea decât o distincţie arbitrară şi secundară operată de ideologii necunoscători ai naturii mixte şi globale a oricărei experienţe creatoare. Prin termenul dramă, putem privi *forma* ca pe o stare de tensiune a imaginarului orientat spre geneza comună a anumitor elemente ale sensibilităţii globale („structurile genetice" ale lui Francastel), şi prin *conţinut* o tensiune a aceluiaşi imaginar îndreptat de data aceasta spre semnificaţii imediate care cheamă o adeziune psihică, ce se poate realiza spontan de către un public.

Acest concept autorizează în sfârşit criticul să vorbească despre o operă de artă, ca fiind un efort care încearcă să depăşească un obstacol al receptivităţii incapabile să primească un mesaj neaşteptat sau rău înţeles, obstacol al îndepărtării şi al dispersării sau al împărţirii ireductibile în caste, în clase, în grupuri, obstacol al schimbării de sens a semnelor. Obstacol a tot ceea ce frânează comunicarea totală pe care artistul, oricâtre ar fi materialul de care se foloseşte, nu poate să nu încerce să o realizeze [1].

Regăsim ceva din acest concept în cel de al doilea concept operatoriu pe care îl propunem, acela de *semn polemic*. Şi unul din motivele care ne duc la privirea semnului ca pe un „pachet de activităţi", o conduită psihosocială este de a ne opune extremei sărăcii a acestei noţiuni în accepţiunile sale actuale — pentru care nu mai este vorba decât de o conotaţie abstractă orientată spre un discurs coerent care ordonează elemente disparate într-un sistem contestabil din cauză că este subiectiv, în ciuda pretenţiilor sale de obiectivitate.

---

[1] Această distincţie la care ţinea Alain, între diversele materiale ale artei (piatră, scris, culoare etc.) nu aduce nimic în analiza noastră decât o descriere posibilă a artei meşteşugăreşti.

Or, dacă luăm semnul în accepţiunea sa concretă, el ne apare ca o *activitate* dublă (şi nu ca un lucru sau o simplă denumire) : presupunerea unui obstacol care trebuie depăşit (participare sau expresie) şi tentativa reală sau imaginară de a trece peste acest obstacol [1]. Această concentrare către comunicabilul realizat, această căutare tehnică a comunicării prin intermediul unui element parţial desemnând o totalitate, dar neconstituind-o, fac din opera de artă un sistem mai mult sau mai puţin coerent de activităţi, schiţate sau explicite, îndreptate către comunicarea reală. Acest fapt conferă operei de artă o valoare dinamică, ce poate fi în mod evident necunoscută creatorului însuşi.

Această definiţie *polemică* permite de asemenea desemnarea obstacolului real de care se loveşte activitatea imaginară a artistului. Obstacol care se poate reduce uneori la o suferinţă sau la o boală fiziologică depăşită sau transferată (defect de vedere la El Greco, surditate la Goya, la Beethoven, boală de nervi la Nietzsche etc.), dar fără a se identifica vreodată complet cu aceasta, pentru că acest obstacol carnal nu este adesea decât simbolul altui simbol, acela al închiderii momentane către comunicarea liberă dintre conştiinţe. La fel, acest obstacol poate fi acela, foarte conştient deşi mascat, al claselor sociale cu arivismul unui Jean Racine care se serveşte de poezie ca mijloc de transfer de clasă aşa cum a amintit J. Picard [2], sau al societăţii stratificate cu plenitudinea individului, când aceasta a fost în mod explicit promisă oricărui om de

[1] „Simbolurile sunt acelea care presupun obstacole(le), pentru că fiecare specie de simbolism, oricare ar fi acesta, presupune o luptă împotriva obstacolelor : obstacole de participare şi obstacole de expresie" : Georges GURVITCH, în „Discussion" de „Signification et fonction des mythes" dans „La vie et la connaissance politiques" în „Cahiers Internationaux de sociologie", XXXIII, 1962, p. 137.

[2] *La carrière de Jean Racine*, Gallimard.

către evenimentele istorice și politice (situația intelectualului după Revoluția franceză, inventând eroi „cezarieni" distruși de societate, ca Julien Sorel, Frédéric Moreau sau Rubempré). El poate, de asemenea, să fie obstacolul obstacolelor, obstacolul „în sine", cel puțin transpus și sublimat de metafizică, acela al necomunicării absolute, acela al absurdului și al singurătății (Hölderlin, Kafka).

Totuși, oricare ar fi definiția anecdotică pe care o dăm acestui obstacol, cel puțin ea ne permite să înțelegem că orice activitate semnificativă imaginară este *o comunicare la distanță care nu se resemnează niciodată la această distanță*; spunem „la distanță", pentru că dacă omul nu ar fi trebuit să atingă *un altul*, îndepărtat de el, în spațiu sau timp, dincolo de grupuri sau de clase, nu ar fi avut nevoie să recurgă la semne, nu mai mult decât la imaginar. Omul s-ar însoți cu alt om la consumul obișnuit al substanței sociale. Totuși, nu putem să dorim această desăvârșire, nu mai mult decât ar dori porumbelul — despre care vorbește Kant — să se arunce în atmosfera goală, unde n-ar mai exista gravitația, pentru că atunci n-ar mai zbura, ar cădea.

Se vede avantajul unui asemenea concept operatoriu: el reintegrează imaginarul, sub toate formele sale creatoare, în viața interumană, conferă „funcției", numită astfel de psihologia tradițională — și prea adesea de sociologie — realitatea unei conduite, a unei activități orientate. Când ne obișnuim să tratăm imaginația semnificantă ca pe o acțiune angajată în existență și fără încetare amenințată, opera de artă capătă o dimensiune nouă. Și nu este o mai mare fericire de a o descompune în atomi abstracți...

Un alt concept operatoriu pe care ar trebui să-l utilizeze o sociologie a artei concretă, ar fi acela *al întâlnirii sistemelor de clasificări cosmice cu sisteme de clasificări sociale*. Această structură a clasificărilor necesită totuși o explicație sociologică.

Într-un text al său cunoscut [1], Durkheim evocă genurile, noțiuni de gen și de clasă, care constituie primele elemente ale gândirii conceptuale sau, cel puțin materialul asupra căruia se va exercita mai târziu gândirea conceptuală individuală ; el crede că poate dovedi că aceste prime ierarhii de nomenclaturi răspund formelor organizării sociale, adică aranjării grupurilor și indivizilor în aceeași coeziune. „Din cauză că oamenii erau grupați, spune el, au putut să grupeze lucrurile" și aceasta explică de ce primele sisteme mentale confirmă sistemele de organizare socială, modelul schimburilor de cuvinte care se apropie de modelul schimburilor de servicii, de bunuri sau de femei.

Dacă credem că „societatea este cea care a furnizat canavaua pe care s-a țesut gândirea logică", este din cauză că rânduielile care ordonează clasificările răspund unui dublu efort de integrare socială a cosmosului și de înțelegere a cosmosului prin categoriile sociale astfel puse la punct.

Dublă activitate legând indisolubil mentalul și socialul unde s-ar recunoaște unul din elementele fundamentale ale experienței colective și individuale a omului [2]. Dacă lăsăm la o parte faptul că Durkheim a acordat „acțiunii totemice" o importanță pe care astăzi i-o contestă etnologia, din moment ce apreciază în ce măsură „conținutul" acestor clasificări se îndreaptă mai întâi, în mod primitiv și necesar, spre segmentele definite prin recunoașterea unei aceleiași embleme [3], se pare că ne aflăm

---

[1] Din *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, p. 205—222.

[2] Durkheim nu a făcut totdeauna dovada unui „monism" la fel de riguros. Foarte repede, a făcut din „conștiința colectivă" o realitate sublimată și „în sine" care făcea de neînțeles cele dintâi rodnice analize ale sale.

[3] Conform C. LEVI-STRAUSS, *Le totémisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France.

în prezența unei analize de o mare importanță și din care Marcel Mauss a reluat anumite elemente în lucrarea *Essai sur le don*. Nu ne ajută ea să vedem, în efortul de clasificare, o formă o dinamismului societăților, de vreme ce această clasificare apare ca o tentativă de recuperare socială a cosmosului ?

Tentativă obstinată a grupurilor, cvasi-iluzorie în principiul ei, de a transforma în termeni de clasificare, prin urmare în semne sau simboluri, forțe naturale, insesizabile ca atare sau doar prin efectele totdeauna negative pe care le au asupra unei comunități. Încă de când măsurăm viața acestor comunități după gradul lor de supunere la determinismele externe (ecologice, geografice sau climatice), fiecare dintre aceste figuri (care se pot cristaliza în mituri), ne apare ca rezultatul unui efort (ratat sau reușit) pentru a opune „naturii" activitatea unei societăți. Prometeism încă primitiv a cărui conștientizare individuală este totdeauna entuziasmantă.

S-ar vedea atunci cum aceste clasificări reprezintă gradul de vitalitate al societăților, mai ales când acestea exteriorizează prin ritualuri sau scenarii mimate ori dansate o existență penibil smulsă spontaneității agresive a naturii. Se poate înțelege, de asemenea, că aceste clasificări, când sunt tratate ca atare și detașate de trama existențială care le poartă, sugerează prin întâlnirea lor cu sistemul de clasificări sociale alte simboluri care nu sunt imediat recuperate prin adeziunea grupurilor.

Într-adevăr, în majoritatea cazurilor, întâlnirea în cadrul aceleiași structuri de clasificare a elementelor cosmice cu cele sociale constituie un sistem nou corespunzând a ceea ce *noi* numim „artă" în sòcietățile „primitive" și în anumite societăți dezvoltate. În mod sigur, regula nu este deloc fixă și ar fi imposibil să se certifice asemenea fenomene de întâlnire în toate genurile de societate. Cel puțin se poate spune că acolo unde această întâlnire se pro-

duce cu o anume intensitate, apar simbolizări imaginare care se traduc prin activităţi diverse, îndreptate spre materiale diverse — măşti, dansuri, muzică de tobe africane, dar şi pictură murală rupestră şi pictură ca atare sau muzică.

Totul se întâmplă ca şi cum semnul artistic ar apărea în momentul când se întâlnesc semnele de clasificare integrând cosmosul societăţii, pe de o parte, şi semnele desemnând activitatea socială ca atare, pe de alta, în punctul de intersecţie al sistemelor ierarhizând forţele naturale distrugătoare cu sistemele reglementând raporturile umane. Întâlnire care depăşeşte deodată cele două sisteme a căror funcţie este doar de integrare şi de asemenea cadrul experimental în care se situează aceste sisteme. Este vorba de „un pachet de semnificaţii" cu atât mai tulburător cu cât este mereu fapta unui individ „atipic" şi pe care îl desprinde din realitatea imediată postulând o ordine şi o dispoziţie nouă, definind o altă imagine a omului decât cea care este exteriorizată prin ritualuri şi reprezentaţii colective stabilite.

Se vede în ce măsură un asemenea concept poate face dreptate interpretărilor artei prin „întoarcerea la origini" sau la „surse" şi mitologiilor primitivităţii, din moment ce, în societăţile primitive ca şi în ale noastre, se poate întâmpla ca semnele artistice să corespundă întâlnirii, în aceeaşi structură, a clasificărilor sprijinindu-se pe „natură" şi a clasificărilor sprijinindu-se pe societate. Ceea ce le apropie este o omologie, nu o continuitate înscrisă în durata unei istorii a cărei artă ar putea în mod magic să depăşească ireversibilitatea.

Aceste structuri de semnificaţii care reunesc clasificări din serii diferite se regăsesc în creaţia artistică în diverse registre. La ce bun să discutăm pentru a şti dacă Siu Tao-ning, pictor chinez din perioada Song, reprezintă natura în derularea lungilor suluri unde el desfăşoară lanţuri de munţi, nori şi suprafeţe de apă locuite de personaje minuscule ? El com-

bină într-o manieră originală două tipuri de clasificări care, amestecându-se, constituie o lume cu perspectivă mișcătoare, imensă materie de visare pentru spectator. În Japonia, tradițiile artei *Ikebana*, arta aranjării florale a buchetelor, oferă cu o intensitate remarcabilă reușita unor întâlniri asemănătoare de structuri mixte. Așa cum spune Tadao Yamamoto [1]: „Floarea este aici nu numai pentru a fi iubită, ci pentru a se identifica cu viața omenească". Identificare care se bazează pe întâlnirea a două serii de semne ordonate. Și aici, în fața acestei combinații abstracte, puterea de visare este considerabilă.

O mască africană este și ea rezultatul unei sinteze asemănătoare de semne divergente. O „mască pieptene" din Mali, de exemplu, combină chipul omenesc și semnele cosmice sau pur și simplu fără legătură, o veche oglindă ieftină lipită de obrazul stâng, scoici, o cheie ruginită. Ca și cum imaginea omului trebuia să rezulte din întâlnirea acestor serii divergente, ca și cum masca fixa pe moment o convergență de elemente, împrumutate din diferite regnuri.

Dar aceste structuri de întâlnire nu sunt elementele caracteristice nici ale artelor din Orient, nici ale societăților „arhaice". Unul din motivele pentru care criticii au vorbit atât de mult despre pictura nonfiguративă, începând cu Klee, este că limbajul lor, adaptat situației unei arte impresioniste sau chiar cubiste, nu a putut să găsească cuvintele pentru a vorbi despre jocul semnelor în stare pură și că a fost înlocuită analiza printr-o serie de fantezii metafizice. Or, tocmai dimpotrivă, pictura nonfiguративă a fost un efort (cel puțin la cei mai buni) de a reuni clasificările luate în starea de semnificanți și ținând de ordini diferite. Acest lucru este caracteristic în cel mai înalt grad

[1] A se vedea *Catalogue de l'exposition du Musée des Arts décoratifs*, Paris, 1966.

la Klee, mai ales în momentul celor două călătorii ale sale în Africa, atunci când el descoperă nu numai descompunerea formelor și a culorilor prin intensitatea soarelui și a luminii, dar și când își însușește ideogramele care dezvăluie elc însele sisteme de clasificări sociale cum ar fi cele ale beduinilor din stepa tunisiană. Ceea ce el elaborează începând cu aceste întâlniri se integrează în universul său de culori. Aspectul important nu rezidă cu siguranță în originea anecdotică a acestor clasificări, ci în faptul că elc se unesc în inteligența unui mare artist [1].

La alți pictori figurativi, întâlnirile acestor două ordini ating de asemenea o mare intensitate : împrumutând elementele de clasificare a formelor mișcătoare și dansate care întâlnesc alte semne extrase din simbolistica kabilo-berberă, Atlan, de exemplu, creează un limbaj original a cărui forță constă în complexitatea fragilă a combinatoricl [2].

În muzică, modernele căutări ale lui Strockhausen se îndreaptă într-o direcție analogă și ne gândim la acest *Sternglanz* care distribuie în spațiul unui parc sau al unei imense săli orchestre componente ale unei figuri globale dar diseminate. S-ar putea găsi o schiță „arheologică" a acestei voințe în muzica veche Buraku japoneză. În acest sens, lucrarea *Terretektorh* a lui Xenakis este cât se poate de lămuritoare, mai ales pentru că este vorba de un muzician care a putut să-și însușească semne aparținând modurilor de expresie tradiționale ale țării sale. Împrăștierea publicului în orchestră antrenând posibilitatea unei acțiuni muzicale cinetice care nu ar necesita nici o amenajare electro-acustică, utilizarea de sunete seci produse cu fluiere-sirerne, maracane, bice și

---

[1] Vezi lucrarea noastră *Klee en Tunisie*, CERES Prod. Tunis, Bibliothèque des Arts, Lausanne (1980).

[2] Vezi Michel RAGON : *L'Aventure de l'art abstract*, R. Laffont ; *Naissance d'un art nouveau*, A. Michel.

wood-blocks propune un spațiu muzical în care se ordonează sunete cosmice (grindină, țârâit de greier, orice !). Cu Boulez și Nono, muzicianul modern propune la cel mai înalt nivel asemenea structuri amestecate cu clasificări de diverse origini și aparent disparate.

În domeniul coregrafiei, se întâlnesc la Maurice Béjart de asemenea structuri mixte, atunci când artistul combină, ca în lucrările *Erotica, Vénusberg* sau *Bolero*, elemente luate din semnele erotice umane pe care le împletește cu mișcări luate din dansul arhaic și cu semne hieroglifice desemnând gesturi pure.

În sfârșit, ultimele două concepte operatorii pe care le propunem pentru elaborarea unei sociologii a imaginarului sunt cele de *anomie* și *atipism*, complementare unul celuilalt și totuși deosebite prin modul de aplicare. Să spunem numaidecât că ele ar trebui să dea sociologiei posibilitatea de a explica fapte individuale contrar tradiției unui pozitivism demodat.

Acest concept de anomie permite o mână întinsă sociologiei clasice și restituirea unei semnificații noi unuia dintre cei mai productivi termeni care au fost propuși de Durkheim, în cursul demersului prin care a fondat sociologia contemporană. Într-adevăr, pentru Durkheim, orice societate realizează un echilibru precar dar pozitiv între grupuri, tendințe, mentalități și exigențe speciale, reușind să satisfacă anumite nevoi ; el pătrunde astfel în societățile unde gloria militară, religia sau magia sunt suficiente pentru a domoli toate exigențele omenești. Sistemul reglementărilor sociale, plasticitatea modurilor de grupări favorizează schimbările interne de amploare mai mică și ajung să stăpânească aceste forțe sau să le canalizeze integrându-le.

În această stare de calm structural, omul nu încearcă să spargă barierele pe care societatea și cultura i le-au fixat și pe care le-a găsit când s-a născut. El jinduiește doar la ceea ce

situaţia lui în grup îi prescrie să jinduiască, ceea ce răspunde modelelor sau sistemului de valori stabilite. Satisfacerea sa este riguros măsurată de idealul implicit admis de toţi şi există o ierarhie a dorinţelor aşa cum există o ierarhie a rangurilor şi a castelor. „Sub această presiune, fiecare în sfera sa îşi dă vag seama de punctul extrem până la care pot ajunge ambiţiile sale şi nu aspiră la nimic dincolo de aceasta" [1].

Cu toate acestea, atunci când structurile sunt modificate, fie sub efectul unui război, fie al confruntării paşnice cu un alt grup, fie pentru că dinamismul intern al societăţii care acţionează asupra propriilor sale forme stabilite le tulbură fără să fi constituit o altă ordine socială pentru a le înlocui, efervescenţa îi conduce la echilibru, prestigiul idealului stabilit scade şi „scara după care se reglau nevoile nu poate să rămână aceeaşi". Aceasta antrenează o stare de *dereglare* care provoacă o supralicitare a nevoilor sau a dorinţelor.

În acest punct capătă sens conceptul de *anomie* care desemnează ansamblul acţiunilor de dereglare rezultând din schimbarea de structură socială în aceeaşi durată continuă. Fie că aceste schimbări sunt rapide sau lente, că se desfăşoară pe durata a două sau trei secole sau se realizează în câteva decenii, important este că oamenii, detaşaţi de normele care, până atunci, le controlau şi ordonau dorinţele, se văd confruntaţi cu aspiraţii infinite.

Ne deosebim aici în mod evident de Durkheim al cărui moralism îndârjit caută o „armonie socială" — care este o versiune deghizată a ordinii morale, pentru că această stare de „iritare", descrisă de el ca o cauză de suferinţe şi nenorociri, ne apare ca un element important în inventarea de posibilităţi umane noi.

---

[1] *Le suicide*, Presses Universitaires de France, p. 272—282. Vezi şi lucrarea noastră *Durkheim*, Presses Universitaires de France.

Pe durata acestor perioade de deranjamente sau anomie, libertatea colectivă sau individuală se manifestă în cursul unor „drame" parțiale sau generale și poate chiar să dea naștere la conduite până atunci necunoscute, generatoare de relații stabile și de reale înfloriri [1].

În orice caz, în cursul acestor treceri de la o structură socială la alta, viața psihică devenea mai intensă prin faptul că ea nu se epuizează în respectul pentru modele : omul se vede „condamnat la libertate" și lansat dincolo de el însuși într-o invenție care poate lua o formă negativă, care nu este mai puțin un simbol de integrare ulterioară care trebuie realizat. Și această viață psihică individuală sau colectivă, care nu-și mai poate găsi expresia și dezvoltarea în cadrul unei societăți pe cale de dezintegrare, își află calea către imaginar și inventarea formelor.

Desigur, ar fi absurd să privim schimbarea de structură socială și dereglarea pe care o antrenează ca singurele cauze și condiții ale creației artistice. Cu toate acestea trebuie să remarcăm că marile perioade de creație se situează aproape toate în momentul acestor rupturi : creativitatea dramatică greacă este în starea sa cea mai înaltă în momentul în care efectele trecerii lente de la viața rurală patriarhală, impregnată cu resturi de feudalitate, la viața urbană se fac simțite cu intensitate mai mare [2]. Creativitatea dramatică europeană atinge culmea când lumea Evului Mediu, pe durata a două secole, basculează între lumea premodernă a monarhiilor centralizatoare și etatizate, ca în Spania și în Anglia. Pictura

---

[1] Vezi lucrarea noastră *Anomie, hérésie et subversion*, Anthropos, 1973.

[2] Dacă Grecia ar fi rămas rurală, nu ar fi rezistat niciodată victorios, perșilor. Această constatare latentă și confuză face parte din „zdruncinarea nervoasă" pe care o provoacă victoria de la Salamina și ale cărei consecințe au un efect direct asupra artei dramatice.

modernă a Școlii de la Paris se situează în punctul de rupere între societățile liberale sau care se ocupau cu comerțul, și societățile industriale moderne.

Se poate evalua importanța excepțională a acestui concept de anomie, din moment ce putem, astfel, să ne dăm seama de fenomene de creație individuale și colective care, fără aceasta, par pur și simplu aberante sau „incasabile". Faptul că asasinatul și crima constituie, de exemplu, trama primelor drame grecești sau elizabetane în totalitate nu înseamnă că aceasta este marca unei epoci tulburi sau barbare, ci semnul sau simbolul unei anxietăți, cea a imposibilității de a continua să trăiești potrivit vechilor norme : valoarea de provocare a acestor crime *reprezentate* este cu atât mai mare cu cât poartă în sine dorința unei alte ordini umane, conform unei dialectici care se regăsește frecvent în istorie [1].

O întreagă ordine de fapte (nu doar în domeniul creației artistice) se limpezește de îndată ce se recurge la acest concept care aruncă o lumină nouă asupra faptelor, permițând în același timp o analiză care să nu reducă aceste fapte la o vagă reprezentare colectivă.

Influența conceptului de *atipism* este mai limitată, dar își împlinește sensul în societățile unde nu există decât un singur sistem de valori, în care omogenitatea societății este completă — fie cum aceasta se regăsește în societățile arhaice, fie cum aceasta se produce într-o societate unde omogenitatea socială este destul de complet realizată, așa cum se întâmplă în civilizația tehnicistă modernă din Statele Unite. Și fără îndoială că nu este o întâmplare

[1] Este ceea ce limitează importanța notelor lui ARTAUD în *Le théâtre et son double*. El vorbește destul de vag despre violență pură, în vreme ce această violență este simbolul unei repuneri pe tapet a ordinii umane și a recompunerii acesteia din urmă.

dacă antropologii americani au avansat acest concept pentru analiza faptelor „primitive".

În sensul în care înțelegem noi, este vorba de a include ceea ce imputăm formelor „artistice" în viața individuală, întâlnire fără de care modificarea reprezentărilor comune printr-o intervenție personală și arbitrară (ceea ce se numește „stil") ar fi imposibilă. Această „imputare" este determinantă în măsura în care permite sesizarea perspectivelor concrete de conduite creatoare pe care istoricii sau filosofii le reduc la simple formule.

Se știe, Margaret Mead a dat acestui concept de atipism o semnificație științifică cu atât mai mare cu cât tinde să facă din cultură o realitate specifică prea adesea esențială, în detrimentul societății însăși. Ea evocă astfel în *Moeurs et sexualité en Océanie* [1] idealul uman definit de grupul Arapesh și de indivizii care se desprind de acesta pentru a-și asuma o singurătate care ar fi o participare activă dacă acești indivizi ar fi transportați la Mundugumor. Comportamentul excepțional sau deviant într-un grup devine un comportament normal în altul — și *vice versa*. Ceea ce pare de altfel să spună că o simplă mișcare ar rezolva problemele de devianță.

Dar Margaret Mead nu pare, cel puțin în această perioadă, să meargă până la capăt cu conceptele pe care le utilizează : ea evocă aceste abateri pe care le numește „atipice", fără a vedea că atipismul nu se poate reduce la o definiție exclusiv negativă sau parțială : acest mecanism întrucâtva sumar nu-și poate da seama de dinamismul conținut în devianța devenită conștientă. Deși ea semnalează că în majoritatea grupurilor pe care le studiază, individualismul rezultă dintr-o alegere socio-culturală la nivelul configurațiilor fiziologice (șchiopul din naștere sau albinosul au mai multe șanse de a fi aleși, statistic vorbind,

[1] Editura Plon, col. „Terre humaine"

decât alţii), ea nu pare a sesiza, nici a aprecia consecinţele acestei descoperiri. Într-adevăr, desemnarea de către societate a unui individ ca trebuind să fie în mod necesar separat de ceilalţi oameni sau recunoaşterea (adesea dureroasă şi penibilă) de către un membru al grupului că lui îi este imposibil să se integreze stereotipiilor obişnuite, şi anume idealului cultural care defineşte personalitatea de bază, proiectează asupra acestui individ substanţa socială a colectivităţii, „mana". Substanţa prin care el poate fi zdrobit şi de care se poate folosi în căutarea de noi participări.

În sfârşit, Margaret Mead nu concepe cu nici un preţ că o cultură poate reuni elemente eventuale şi posibile ca şi elemente reale şi, în celebrul capitol despre „individul atipic", ea nu pare să înţeleagă că formele de erezie pot fi altceva decât permutări sau intervertiri ale dihotomiei între sexe, dihotomie pe care tinde să o valorifice atât de puternic încât face din formele de sevualitate două esenţe.

Ea arată totuşi cu precizie că individul atipic cere şi uneori găseşte în pictură, confecţionarea măştilor, muzică sau dans mijlocul de a-şi exprima sentimentul său de izolare[1]. Cu toate acestea „sentimentul de izolare" nu este decât indiciul unei participări virtuale încă nerealizată pentru care individul, în ciuda lui, este sursa şi matricea.

Aceasta ar trebui să ne permită, în cazul asumării acestui concept fără a-l limita la o simplă dihotomie a normalului de ne-normal, să vedem în obiectele produse de aceşti indivizi anomici (măşti, tapa, muzică de tobe africane etc.) diversele reprezentări concepute de individualităţi care au încărcătura expresiei imaginare, schiţa relaţiilor ipotetice, a participărilor posibile.

Arta, aici, nu se situează la nivelul vieţii colective a ideilor comune sau a unui „incon-

[1] MARGARET MEAD, *op. cit.*, p. 263.

știent colectiv", dar impune o repunere a problemei relațiilor umane printr-o individualitate devenită, din cauza izolării sale, generatoare de relații inedite și de regrupări nerealizate.

Oricât de mică ar fi importanța acestui concept de atipism față de cel de anomie, el ne permite să înțelegem creația semnelor imaginare în societăți în care arta nu are sens și în care reprezentarea elementelor nereale rezultă dintr-o nevoie violentă de participare nepotolită care utilizează când religia, când magia și când politica pentru a se manifesta. Deci, este iluzoriu să legăm artele de sacru sau de magie, când acestea sunt forme în devenire care, în cadrul domeniilor celor mai importante ale experienței colective , caută să găsească participări cărora totul li se opune.

Drama, semnul deliberat, structurile de clasificare diferite, anomia și atipismul nu sunt decât concepte operatorii. Ele servesc la conducerea unei analize și la desprinderea din experiența totală a unor ansambluri semnificative posibil de interpretar. Rezultă de la sine că acești termeni nu au sens decât referindu-se la o societate vie care servește drept fundal pentru oricare descriere. Fundal care este de asemenea principiul dinamic și motorul întregului, pentru că fiecare dintre aceste aspecte nu are semnificație decât în această mișcare de neîncetată transformare care este o societate. Pentru a înțelege semnificația creației artistice, trebuie să postulăm o imagine coerentă a creației sociale...

Capitolul III

ARTA ÎN SOCIETATE, SOCIETATEA ÎN ARTĂ...

„Conceptele operatorii" pe care le-am precizat nu sunt suficiente pentru a analiza concret experienţa creaţiei. Le lipseşte ceea ce reproşăm „esteticilor" sau „filosofiilor artei" : o inspiraţie sociologică sau, pur şi simplu, o cunoaştere a sociologiei vii.

Or, creaţia sub toate formele sale nu se poate reduce nici la ceea ce ştim despre ea astăzi, nici la ceea ce detaşăm din ea în mod arbitrar într-un sector al timpului trecut. Mai precis, forţele care sunt în acţiune în momentul când se defineşte o operă creatoare nu sunt juxtapuse imaginaţiei pentru că imaginaţia nu este suprapusă ca o funcţie de lux sau de divertisment peste existenţă. Înrădăcinarea creaţiei artistice este, în acelaşi timp, analiza tuturor simbolurilor sociale care se cristalizează în ea şi pe care ea le cristalizează în demersul ei.

Dar această înrădăcinare în experienţa colectivă nu este o simplă constatare, un caracter secundar care ar fi atribuit „în plus" creaţiei. Ea face parte din chiar existenţa sa şi nu o putem separa decât prin ignoranţă sau rea credinţă.

Cum o operă de artă se situează în acelaşi timp în legătură cu intenţionalităţile unei

epoci, ale unui grup, ale unui individ și în tipuri de societate care presupun de fiecare dată diferite experiențe de raporturi umane, de sentimente și emoții, trebuie deci, pentru a calcula înrădăcinarea creației imaginare, definită în mod dublu aceasta din urmă în legătură cu atitudinile artistice conștiente sau implicite și în legătură cu funcția pe care arta o exercită într-un tip particular de societate.

Tocmai în punctul de intersecție dintre *atitudinile creatoare* și *funcțiile* artei în cadre diferite se situează sociologia creației artistice. Trebuie totuși să examinăm succesiv aceste atitudini estetice și diversitatea rolurilor pe care le asumă creația imaginară în structuri sociale deosebite.

1. VARIETATEA ATITUDINILOR ESTETICE

Da, „arta" a murit și analiza enumeră diversitatea atitudinilor estetice pe care le îmbracă aceeași epocă — chiar dacă această epocă postulează în mod oficial o imagine unică a expresiei, un „stil"...

Aceste atitudini definesc tot atâtea situații originale care corespund reprezentărilor pe care artiștii și le dau despre creație și le inspiră oltor oameni, contemporanii lor, justificărilor pe care ei și le dau lor înșiși și semenilor lor, ideologiilor pe care ei pretind că le impun și tehnicilor pe care le valorifică. Cu toate acestea, aceste atitudini nu se confundă niciodată cu aceste reprezentări parțiale, chiar dacă par puternic intelectualizate : ele sunt tot atâtea moduri de a se raporta la imaginar și de a se defini față de pretențiile care depășesc banalitatea vieții cotidiene. Într-o anumită măsură, se înrudesc cu „intuiția valorilor", în sensul pe care Max Scheler îl dă acestui cuvânt, fără ca totuși să implice o ontologie sau un dogmatism : această „transcendență" nu

este decât un orizont al experienței reale, un efort de depășire.

Un efort de regrupare, de asemenea, din moment ce atitudinile propun o nouă aranjare a semnelor estetice și sociale care favorizează o ipotetică solidaritate. Solidaritatea care ignoră societatea actuală și care rămâne continuu „în proiect" dincolo de formularea prezentă : o *așteptare* colectivă și individuală. Kant, în *Critica puterii de judecare*, spune că judecata estetică presupune un „ca și cum", se prezintă ca o judecată al cărei concept ne-ar fi fără încetare luat cu forța deși noi l-am presimți continuu. Sociologia poate interpreta această sugestie văzând în *atitudine* un efort, transcendent experienței imediate, pentru a constitui o comunitate în care comunicarea ar fi absolută, în care semnele ar fi desființate, pentru că, deschise unele către celelalte, conștiințele nu ar mai avea nevoie de simboluri pentru a se întâlni. Cu toate acestea, nu este vorba de un simplu vis, pentru că în trama vieții colective concrete, aceste atitudini sunt perpetuu în căutarea de cadre sociale.

Această permanentă căutare de cadre sociale conferă atitudinilor validitatea sociologică : ele nu sunt deci „viziuni asupra lumii", cu tot ceea ce acest cuvânt presupune din domeniul logicului și al ontologicului ; ele nu sunt doar simple conduite psihologice, care se pot reduce la experiența afectivă. Ele vizează crearea „socialității". Acesta este modul în care imaginarul împlinește vocația existențială în trama vieții sociale.

Cu toate acestea — și acest lucru fixează probabil limitele experienței artistice față de alte experiențe sociale ale omului — aceste atitudini se află în număr mic și se regăsesc, divers combinate și expuse, în majoritatea societăților. Mai mult sau mai puțin accentuate, mai mult sau mai puțin intelectualizate, ele caracterizează diferitele vocații pe care istoria omului le-a atribuit artei. Doar recent, și din

motive care nu ne vor apărea cu adevărat decât în cadrul analizei, aceste atitudini repetabile au făcut loc conduitelor inedite și novatoare.

* *
* *

Prima dintre atitudinile pe care le examinăm aici corespunde acordului mai mult sau mai puțin consistent care se stabilește între spațiul social și experiența estetică, atunci când coincid cu intensitate sistemele de clasificare, simbolurile și viața colectivă însăși, în dinamismul ei vremelnic și variabil.

La drept vorbind, atitudinea corespunzătoare acestei *estetici a comuniunii absolute* implică mai ales absența a ceea ce numim astăzi „artă" : este vorba de un dialog între semnele propuse de un individ (care poate fi ales așa cum se întâmplă cu un „vrăjitor") și de un grup : semnele de expresie nu au aici sens decât dacă semnificații sugerați de „creator" sunt imediat investiți cu semnificație și devin *semnificați* pentru grupul respectiv care îi primește și îi înregistrează. Este, probabil, chiar singurul caz în care această întâlnire este atât de completă încât potrivirea între cei doi termeni operează imediat în cursul sărbătorilor sau ceremoniilor rituale legate de anotimpuri. Aceste sărbători devin atunci mijlocul de realizare a unei potriviri peste tot căutată, dar numai ele pot face aici posibilă exiguitatea societății, absența a ceea ce Durkheim numește „densitatea socială", inexistența diviziunii sociale a muncii (sau slaba sa accentuare), faptul că „mediul efervescent" care servește drept cămin acestor manifestări este dominat de forțele cosmice care îl înconjoară și îl condamnă la supunere în fața determinismelor ecologice și geografice. Figurile reprezentate sunt imediat conștientizate de ansamblul grupului (căruia ele îi dizolvă provizoriu sla-

bele stratificări) drept conținuturi trăite și „consumate".

Pe de altă parte, elementul fundamental al acestor comuniuni fecundate de semne (pe care le numim astăzi artistice) exclude nu numai orice scriitură, ci și orice limbaj care să nu fie acela al unui cuvânt reprezentând o situație cunoscută de toți și admisă de toți. Se înțelege că teatralizarea (și uneori teatrul) trebuie să fie forma care să îmbrace în principal această atitudine artistică [1].

Dacă vorbim din punct de vedere istoric, ceea ce se poate imputa acestor comuniuni realizate prin artă este diversificat: când se poate situa în ceea ce numim „societăți primitive sau arhaice" (despre a căror simplitate se știe că este iluzorie), când se găsește în formele solid constituite ale societăților urbane ce sunt pe cale de a se naște, așa cum sunt cele care urmează unei puternice civilizații rurale (feudale sau patriarhale), așa cum a fost cazul Greciei în momentul trecerii de la drama liturgică la Eschil sau de la un alt tip de dramă liturgică adormit și paralizat de respectul tradițiilor și al regulilor, așa cum este teatrul japonez Nô în momentul sistematizării sale de către Zeami [2].

Omul, aici, îl prezintă pe om omului, dar nu ca om în sensul în care înțelegem noi (sau îl înțelege ceea ce noi numim umanism): o ființă dublă, *mascată*, ale cărei componente necunoscute și tulburi sunt în general condamnate sau mutilate, deși totdeauna afirmate, chiar dacă cu vinovăție. Om care ajunge la conditia de spectator cu cortegiul său de trecut care îl urmează ca Eriniile pe Oreste. Se recunoaște de altfel această suferință și această mizerie: ele sunt acelea pe care o cultură le desemnea-

---

[1] Vezi cartea lui J. Cazeneuve, *Les dieux dansent à Cibola*, Gallimard, col. „L. Espèce humaine".

[2] Vezi: *La tradition secrète du Nô*, traducere și comentariu de René SIEFFERT, Gallimard, col. „Connaissance de l'Orient".

ză ca imaginea însăşi a teroarei şi a spaimei. Aceia care le reprezintă le exprimă conspirativ, dar ele rămân totuşi privilegiul tuturor, chiar când sunt încheiate într-un erou vinovat ca Prometeu. La drept vorbind, aici se exhibă persoane, nu personaje.

Cât despre valoarea acestei atitudini, trebuie să spunem cât de mult a fost ea exagerată. Neputându-se realmente preciza ce i se poate imputa (societăţile „arhaice", primele manifestări urbane), ea a servit pentru a constitui reverii estetice de genul celei a lui Rousseau sau Nietzsche.

Când Rousseau, în *Consideraţii despre guvernul Poloniei*, evocă aceste „jocuri publice", ceremonii în cursul cărora poporul în totalitatea lui oferă spectacolul propriei sale existenţe, temă care va fi reluată aproape cuvânt cu cuvânt de Revoluţia franceză când aceasta va instaura „sărbătorile civice"), autorul *Contractului social* se gândeşte la societăţi restrânse, despărţite de restul lumii printr-o religie sau o credinţă comună care răspunde pe scurt la ceea ce a fost copilăria lui, Geneva protestantă. Când Nietzsche, la rândul lui, opune faza unanimă a teatrului grec fazei dezlânate sau dispersate, care antrenează dialectica distrugătoare şi când nu recunoaşte decât primei faze dreptul de a reprezenta tragedia în autenticitatea ei, el cedează, de asemenea, iluziei de fraternitate.

De fapt, aspectele comuniunii estetice despre care vorbim, în care semnificanţii şi semnificaţii se sudează într-o unanimitate fizică instantanee, în general reprezentată prin dans sau prin diverse teatralizări, sunt riguros delimitate : istoria şi sociologia interzic generalizarea unei atitudini specifice.

Totuşi, această fraternitate devenită irealizabilă ia forma unei atiudini creatoare eficace, dar ca o *nostalgie a unei comuniuni pierdute*, ca vis interzis, fără încetare împrospătat de o dorinţă neînvinsă de fuziune afectivă. În

Europa şi în Japonia (singurele regiuni din lume care, încă înainte de începutul secolului XX, au trecut graniţa care desparte societăţile tradiţionale de societăţile industriale), această atitudine se exprimă prin visul dramatic al lui Schiller, al lui Goethe, al lui Hölderlin, al lui Nietzsche (cu toţii visând o Grecie pierdută), al lui Hugo, al lui Wagner (evocând un Ev Mediu legendar), prin nostalgia esteţilor japonezi întorşi către „marele trecut" (şi aceasta până şi în cinematografia contemporană). Principiul acestei frustrări se află în diversificarea, stratificarea societăţilor divizate prin specializarea muncii, organizate în caste, în clase, şi în care o asemenea unanimitate nu poate fi atinsă decât în secte, adică mici grupuri obligatoriu artificiale şi nefericite, în sălile de spectacol provocând o participare pasivă şi momentană, în grupuri de tineri care, prin violenţă sau ritmul muzicii şi al dansului, scapă de exigenţele unei societăţi diversificate în cel mai înalt grad [1]. Totuşi avem dreptate când afirmăm că principiul acestei nostalgii nu rezultă dintr-o posibilitate de reconciliere care ar fi dată într-o societate industrială pe cale de a se forma sau deja consituită, ci chiar din atomizarea felurilor de viaţă care compun situaţia ireversibilă a omului angajat în universul tehnic şi din suferinţa individuală pe care acest fapt o antrenează.

Atitudine *romantică* în sensul exact al acestui cuvânt. Şi care, de asemenea, s-a hrănit din Winckelmann, din descoperirea cetăţilor moarte şi din turismul ruinelor, până la estetica lui Malraux. Pentru a preciza mai clar ce se poate imputa acestei atitudini în viaţa

[1] Trebuie să interpretăm astfel manifestările tinerilor, chiar dacă este vorba de *Bus Palladium, happenings* sau de revolte colective ale „provocatorilor" olandezi. Evenimentele din mai 1968 au constituit proba acestei contestări a diversificării sociale a civilizaţiilor industriale şi a visului unanimităţii pierdute.

socială, să spunem că este vorba mereu despre o nostalgie dublă : cea care este inerentă societăților moderne, în momentul când ele se smulg de tradițiile lor și cea care însoțește o neputință de a interveni în mod eficace în viața socială. Astfel, într-o Germanie sclerozată de instituțiile îmbătrânite, dar avertizată de ceea ce pot aduce revoluțiile politice sau economice franceze sau engleze, se naște, în epoca lui Hölderlin, această nostalgie tulburătoare a unei lumi pierdute, unde se confundă în aceeași frăție călduroasă semnele adresate de poet și efectul pe care acestea îl produc în public.

Se poate înțelege de asemenea cum această frustrare poate fi creatoare într-o lume stratificată, în care arta încearcă să recompună unanimitatea pierdută, fie cerând melodiei sau *leitmotiv*-ului (Wagner) imaginea neintelectualizată a sentimentului și a vieții psihice care „îmbibă" toate conștiințele distrugând ceea ce în fiecare dintre ele este o închidere pentru cealaltă, fie cerând mitului (vorbit, poetizat, povestit, scris, dramatizat) să realizeze o reconciliere pe care totul o face imposibilă. Mitul, prin forța lucrurilor arhaic, nu poate realiza această fuziune a conștiințelor pentru că, în societatea în care se naște această atitudine estetică, oamenii sunt împărțiți și despărțiți de barierele dintre clase, dintre interese divergente, dintre ideologii politice, bariere mult mai greu de trecut decât acelea care separă culturile „arhaice" între ele...[1].

---

[1] Cum să nu vezi în sistemul național-socialist hitlerist o formă de imputare a acestei atitudini estetice, detașate, aici, de orice situație creatoare realmente originală, abandonate sieși și oferite spre folosul autodidacților nevrozați ? Voința de a reconstitui o unanimitate psihică, ce surmontează bariera de netrecut dintre clase prin crearea unei participări intense cu prilejul ceremoniilor, al dramatizărilor militare în care muzica, sunetele, ritmurile, gesturile, drapelele creează condițiile mecanice ale unei exaltări unde grupurile se topesc într-o masă, toate elementele (intelectualizate de bine de rău de *Mi-*

Cea de a treia dintre atitudinile estetice reperabile în istorie și în diversele societăți omenești este apropiată de precedenta, din moment ce ea identifică arta și religia sau, mai exact, sacrul, deși acestea se deosebesc complet, de fapt.

Intrăm în domeniul societăților charismatice în care artistul devine *vicarul absolutului,* reprezentantul pe pământ al lui Dumnezeu, al sacrului sau al puterii care dispune de această forță transcendentală. Mag interpretativ, artistul primește o consacrare a ceea ce transmite ; totul se pierde în această mediere care conferă artistului o putere supranaturală — confundată adesea cu cea a preotului sau a ghicitorului.

Totuși, se impune o distincție care separă arta, atunci când aceasta exprimă un sentiment religios, de arta care se scaldă într-o spiritualitate sacră de care este nedisociabilă. Malraux

---

tul secolului al XX-lea al lui ROSENBERG sau de *Mein Kampf* al lui Hitler) concură la realizarea unității totale numită „națiune" unde comuniunea să fie realizată la fel de puternic și demografic ca în societățile arhaice restrânse și mai puțin numeroase. Dar este vorba despre Germania, o societate industrializată într-un grad ridicat, de o societate în care clasele și castele sunt armate solid împotriva oricărei desființări a barierelor și unanimitatea, la nivelul politicii cotidiene, devine „religia sângelui", rasismul, mobilizarea militară a bărbaților. Pentru că nimeni nu poate depăși obstacolul împărțirii în clase, nici să aplice, fără terorism, formele valabile ale societății la scara redusă de un tip radical diferit. Acest lucru ne arată de asemenea cum o atitudine estetică poate acționa diferit asupra tramei vieții sociale și poate deveni o ideologie activă.

Într-o anume măsură, hitlerismul a fost triumful și înfrângerea finală a esteticii comandând tuturor gesturilor vieții publice sau personale,, așa cum putea fi definită de un Ștefan George sau un Gabriele d'Annunzio, cu mult înainte ca nazismul să devină o realitate (motiv pentru care ei nu ar putea fi făcuți răspunzători, atât de pueril a fost visul lor...). Se pot citi, pe această temă, lucrările lui J.-M. PALMIER, *L'expressionnisme comme révolte,* Payot) și *L'expressionnisme et les arts,* Payot).

schițează această precizare importantă și arată că despărțirea se operează la nivelul relației creatorilor cu forma : că artistul se lasă „fascinat" de „formele primordiale" și intrăm în domeniul figurilor de la Lagash sau în cel al artei sumeriene de la Tello ; că el *sugerează* o pasiune religioasă exprimând o conștiință separată și întâlnim arta sculpturală budistă sau creștină [1].

Distincție importantă care suferă doar de a fi legată de acele faimoase „forme primordiale", când este vorba, la nivelul experienței creatoare, de o voință *inumană* de sacralizare prin reprezentarea figurată, în arta sumeriană și aztecă, și o *umanizare* deliberată în arta romană sau budistă. Ceea ce aceste forme au „primordial" evocă alura deliberat fantastică, prin simplificare extremă, a figurilor preistorice în care se amestecă semne umane și semne „non umane", dar aceste „forme primordiale" nu sunt astfel *pentru că ele* sunt „primordiale", ci pentru că ele răspund voinței de a confunda cele două registre ale sistemelor de clasificare — cel care se referă la viața obișnuită și cel care se referă la natură. Sunt figurile de graniță care nu sunt neîntemeiate sau teribile decât pentru că ele exprimă întâlniri sau consacră confruntări.

Aceste două aspecte ale atitudinii estetice sacre dovedesc amploarea unei experiențe care se regăsește nu numai în societățile orientale charismatice (Caldeea, vechiul Egipt, Imperiul Inca), ci și în majoritatea societăților feudale sau stratificate în caste, așa cum au fost cele din Evul Mediu european sau cele din epoca Vedelor în India. În primul caz, artistul, mijlocitor (și în general necunoscut), se confundă, așa cum s-a spus despre Egipt, cu „producătorul de fetișuri" : el manevrează semnele bogate ale unei forțe de comunicare intensă, cel

[1] A. MALRAUX, Prefață la *L'univers des formes*, vol. I : *Sumer*, Gallimard, p. XLIII.

puţin în perioada primelor dinastii [1]. Ceea ce denumim reprezentarea vieţii cotidiene, ceea ce ne apare naiv sub aspectul unui „realism" rezultă dintr-o atitudine teofanică prin care lumea pământeană justifică şi exaltă trecerea sa prin această lume sub privirea puterilor ascunse care îl aşteaptă după moartea sa. Poate că în faţa alăptării regelui Tutmosis al III-lea de către zeiţa Isis, reprezenta printr-un sicomor, resimţim o ciudată emoţie modernă ; dar acest personaj, gol, desenat ca o figură de Klee în mijlocul unui pom cu frunze simplificate, nu se leagă decât indirect de emoţiile noastre directe : zeiţa încarnează în cel mai înalt grad această spiritualizare sacră a formelor pământene care exprimă întâlnirea (aici reprezentată fantastic) a clasificărilor cosmice (pomul) şi a clasificărilor umane (regele).

Este vorba de izbucnirea vieţii la nivelul unei forţe care o depăşeşte, o striveşte, o exaltă şi, la urma urmelor, o judecă ; nici urmă de realism în acest aspect. „Trebuie să ştim, spune un egiptolog, că în egipteană, un monument frumos era definit ca o *operă eficientă (menekh)*" [2]. Aceasta ne ia orice speranţă de a căuta o preocupare naturalistă în această experienţă care face din forma imaginară un act îndreptat către Dumnezeu şi sudează o societate în jurul temerilor ei.

Celălalt aspect pe care îl îmbracă această atitudine sacralizantă este întâlnit la nivelul artei romane, cea a pictorilor bizantini, budişti, a teatralizărilor sacre din Evul Mediu european. Ea nu reflectă o spiritualitate, ea *interpretează* o situaţie sacră în societăţile în care ierarhiile religioase cristalizate în ordine, instituţii, grupuri de orice fel, intră în competiţie cu alte ierarhii sociale. Când este vorba despre societăţi ca acelea din Evul Mediu eu-

[1] Jean YOYOTTE, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Hazan, 1959.

[2] J. YOYOTTE, *op. cit.*

ropean (unde intensitatea competiţiilor între modurile de grupare nu are ca echivalent decât multitudinea coeziunilor), formele de expresie umane interpretează sacrul ca pe o agresiune şi o voinţă de convingere ; în mod cert, valorile creştine cimentează „civilizaţia" europeană, dar aceste valori sunt *reprezentate* ca valori, adică în calitate de modele care trebuie să fie realizate, şi aceasta printr-o biserică ce îşi joacă destinul într-o societate complexă cu care nu se confundă. Această distincţie importantă între credinţele împărtăşite de toţi şi o „instituţie" al cărei statut cu vocaţie universală este departe de a fi recunoscut ca atare explică faptul că religia trebuie *să joace* sau să reprezinte imaginea dèstinului omului pe pământ pentru a antrena o adeziune intelectuală şi emoţională care nu este niciodată „dată" în fapte. De aici vine intensa bogăţie a figurilor sculptate şi a arhitecturii despre care H. Focillon a arătat că erau un *limbaj* şi că *hotărârea* pe care ele o implicau corespunde unui efort de a investi spaţiul societăţii cu o dimensiune sacră [1]. Acest lucru nu este de înţeles atunci când se admite unitatea vieţii spirituale şi sociale a Evului Mediu, cum se întâmpla acum o jumătate de secol.

Şi atunci când aceste figuri exprimă întâlniri între clasificări cosmice şi clasificări sociale, şi atunci când ele încheagă în jurul unui chip individual o încărcătură de spiritualitate pe care o justifică o dramă sacră totdeauna presupusă, şi atunci când este vorba de teatralizări *spectaculoase*, se regăseşte peste tot acelaşi efort de halucinaţie. Omul trebuie să fie integrat într-o dramă spirituală pentru a restitui Bisericii totalitatea sufletelor care îi măsoară legăturile de la om la om, solidarităţile urbane ale comunelor libere, diferitele puteri monarhice încă prea slabe pentru a fi în mod

[1] Henri FOCILLON, *L'art d'Occident*, A. Colin.

real centralizatoare, grupurile de comercianți sau de meșteșugari.

Dar oricare ar fi aspectul pe care îl implică această atitudine ce confundă arta sacră cu sacrul, este vorba despre un comportament particularizat în cel mai înalt grad și care nu ar putea îmbrățișa vasta experiență a creației : ar fi o confirmare în plus a varietății nedefinite de experiențe umane, al căror element sacru, sub toate formele sale, nu ocupă decât un loc limitat.

O altă atitudine estetică pe care o întâlnim, încastrată în diverse tipuri de societate, se definește prin *ilustrarea voluntară a vieții cotidiene*. S-a considerat această atitudine rezultatul unui efort, „progresul măreției simple a reculegerii spre laicitatea care se afirmă din ce în ce mai mult", cum spune Hegel [1]. În mod cert, este greu să nu fii sensibil la frumusețea „momentului" pe care îl descrie Hegel și a acestei „duminici a vieții care egalizează tot și îndepărtează orice perversitate". Dar presupunerea filosofului ne apare mai contestabilă, atunci când identifică „viața burgheză, comodă" cu voința de a ilustra chiar această existență. Nu înseamnă oare să reducem explicația la ceea ce ea trebuie să explice ?

Totuși, Hegel are perfectă dreptate când leagă această viziune a artei de desemnarea precisă a unui grup, pentru că o asemenea atitudine implică dinamismul propriu unui ansamblu coerent de oameni legați prin legături comune ; dar greșește când face din aceasta elementul caracteristic al clasei burgheze și, pe un plan mai larg, al unei clase. Într-adevăr, au existat în alte tipuri de societate caste sau grupuri care nu erau deloc clase și care, și acestea, au sublimat viața cotidiană, fie în ceea ce are fragil, fie în ceea ce are permanent, fie în întâlniri inopinante, de moment, insolite —

[1] *Esthétique*, III, ediția Lasson, p. 120—124.

perșii marii epoci Shiraz, pictorii *zen* japonezi, artiștii chinezi...

Dar este vorba totuși de un grup care se privește în oglindă, care face din sistemul de clasificare pe care se sprijină activitatea sa economică (Olanda), echilibrul său, securitatea sa de moment (Persia), un instrument de exaltare, de mulțumire, de confort, de întărire și de confirmare în propria existență, în „destinul" său. La nevoie, s-ar putea vorbi de o sublimare personală a vieții particulare, de stabilirea unei protecții care să dea grupului certitudinea de a dura chiar (și mai ales) când este amenințat de alte grupuri sau pur și simplu condamnat de timp.

Se vede, de altfel, că această atitudine este elementul caracteristic, de exemplu, al castelor privilegiate din Imperiul roman, care dă la iveală în mozaicuri, în pictura murală sau statui, o lume cotidiană care este duplicatul uluit al lumii reale. Regăsim această înfrumusețare a vieții cotidiene în pictura chineză a epocii Tang, atunci când pictorul, devenit știutor de carte, părăsește *tao* (calea Zen către esențele fundamentale prin reprezentarea figurativă) pentru a specula aparențele reale [1], în principatele olandeze de religie reformată și dedicate comerțului, încercuite de monarhiile centraliste catolice. În acest ultim caz, este vorba realmente de a oferi un cadru existenței, de a prelungi viața prin reprezentarea vieții pentru a îmblânzi spaima unei solitudini inevitabile, de a da grandoare unui decor trivial impunându-l ca singurul decor posibil pentru aceia care se vor închide în el ca într-o grădină izolată. Dar această grădină închisă este o închisoare, un *ghetto* unde se adăpostește un fel de viață care nu-și poate asigura propria conservare decât convingându-se că lumea îi seamănă și că este singur pe lume. Burgheziile franceze și engleze au valorificat, și ele, această

[1] Peter C. SWAN, *op. cit.*, p. 43—70.

atitudine, în momentul când s-au opus valorilor „nobile" din care totuşi se hrăniseră secole de-a rândul : ele afirmă atunci o etică a onestităţii şi a virtuţii, o estetică a naturii şi a bunătăţii pe care le găsim la Diderot şi care se manifestă încă mai mult în romanul englez din secolul al XVIII-lea.

Mai târziu, în epoca victoriană, regăsim această tendinţă intactă şi întărită, dar şi acolo limitată la experienţa unei caste deţinând puterea economică şi politică, măcar că această castă îşi afirmă astfel voinţa de a transpune valorile triviale ale comerţului şi negoţului, de a le depăşi supralicitând solemnitatea morală a existenţei oficiale. În acelaşi mod, în timpul perioadei staliniste din Uniunea Sovietică, se va afirma ca un postulat necesitatea de a reprezenta viaţa muncitorească, dar „cea" gândită şi reconstruită de o elită a puterii care nu stabileşte doar normele de muncă ci şi „datoria vitală" a cetăţenilor. „Realismul socialist" — aşa cum a fost conceput în această epocă — antrenează, şi el, construirea unui *ghetto* estetic în care omul sovietic căuta confirmarea existenţei sale laborioase şi ameninţate.

Se vede că această atitudine se poate înrădăcina în cadre sociale foarte diverse, dar că ea implică totdeauna o analogie de situaţii : cea a unei caste, a unui grup, a unei clase care, când se închide în spectacolul pe care şi-l dă sieşi despre propria viaţă, când alteori prelungeşte o viaţă cotidiană pe care ar vrea s-o facă magnifică.

Am putea fi în mod eronat tentaţi să confundăm această atitudine de ilustrare a vieţii cotidiene cu o altă atitudine estetică pe care o întâlnim în cursul istoriei şi pe care o putem numi *arta rezervaţiilor sau a uşilor închise.* Cu toate acestea, anumite diferenţe izbucnesc între voinţa unui grup activ, definit din punct de vedere economic şi social, şi divertismentul adesea ezoteric pe care şi-l oferă o adunare de clerici sau de savanţi. Este adevărat că, atunci

când s-au șters cu timpul realele particularități sociale, partea secretă a acestei arte dispare și epocile ulterioare îi acordă uneori o importanță pe care cu greu ar fi avut-o la momentul respectiv.

Cel mai bun exemplu în acest sens este cel al teatrului savant conceput, scris și jucat în timpul Evului Mediu european și al „Renașterii" de clerici și pentru clerici — teatrul Rhoswitei, călugăriță de la Magdeburg, teatrul tradus sau adaptat după Terențiu (ale cărui puneri în scenă, reproduse de către primii gravori de tipărituri, au jucat un rol important), teatrul acelor preshakespearieni *university wits*. Dar noi am trece de asemenea aici, în această rubrică, ansamblul artei și al expresiei literare ale societății romane : valorificată în mod exagerat de către Universitate, nu a fost vorba în epocă decât de un divertisment rezervat câtorva aristocrați bogați capabili să întrețină copiști, pictori, poeți.

Cu siguranță, pentru ca această atitudine particulară și atitudinea estetică ce îi este proprie să se precizeze, trebuie ca semnificațiile utilizate de artiști să le fie exclusiv rezervate, atât pentru că expresia lor se detașează pe un fond general de analfabetism sau de „barbarie", cât și pentru că deținătorii de mijloace de comunicare ale gândirii tind să se izoleze unii față de alții, să se reducă la ei înșiși. Astfel se întâmplă cu clericii din Evul Mediu, știutorii de carte romani sau chinezi care se dau și unii și alții drept singurii deținători ai unei „culturi" și care dobândesc din activitatea lor de „loisir" o conștiință atât de nobilă și atât de înaltă încât voința lor devine universală și absolută. Și, într-adevăr, aceste caste închise de artiști, protejate de mecenați sau de o putere politică sau religioasă își constituie în general limbajul lor de prizonieri într-o estetică ce trece dincolo de cadrele în care ei s-au limitat. „Noi, clerul" sau „noi, artiștii" devine atunci „noi ceilalți, oamenii" : diferitele defi-

nitii care s-au dat umanismului înainte de secolul al XIX-lea nu au altă origine decât acest contrasens sau în această inflație.

Nu ar trebui să tragem de aici concluzia că formele de expresie corespunzătoare acestei atitudini sunt sterile sau mediocre ; în atmosfera supraîncălzită a adunărilor de clerici sau de inițiați se definește cu intensitate o practică a artelor care, fără aceasta, s-ar fi ofilit. S-a vorbit de aceste Academii care se dezvoltă în *Quattrocento* în cetățile italiene [1] ; în mijlocul acestor grupuri de savanți și de artiști se precizează noua clasificare a ordinii umane care se va cristaliza în ideile lui Alberti și în opera lui Leonardo da Vinci. Dar să nu cădem în greșeala de a ne imagina că aceste Academii erau larg deschise către viață și că un public larg asculta speculațiile care, numai astăzi, au devenit „universale" : numai în taina cabinetelor se elaborează doctrina.

Traducerile sau reprezentările latine ale teatrului lui Seneca (a cărui importanță asupra creației dramatice europene este cunoscută) nu au fost niciodată concepute pentru public, ci doar pentru clerici. Există mari șanse ca teatrul să fi rămas ceea ce era la momentul respectiv — un divertisment ezoteric pentru intelectuali — dacă grupurile de intelectuali ar fi continuat să își asume creația singuri, cum a fost cazul teatrului japonez Nô care, sistematizat de școala lui Zeami, nu s-a revărsat niciodată asupra tragediei, nici chiar asupra teatrului în general.

Aceste medii pasionate, aceste secte de aristocrați ai spiritului și ai bogăției, aceste atitudini pe care ele le implică, le regăsim în tipuri de societate diferite în care uneori sunt fecunde și alteori se pierd în sterilitatea ezoterismelor savante. Cel mai adesea, ele își oferă

---

[1] Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600* (traducere), Gallimard, col. „Idées/Arts".

limbajul propriu, sistemul lor de valori și, atunci când căutarea lor nu corespunde nici unui elan general, ele rămân imobilizate în propria lor exaltare. Mecenatul sau snobismul nu întâlnesc totdeauna, pentru a participa la viața colectivă în dinamismul său global, o aristocrație de curte sau o monarhie militantă cum au fost cele ale lui Ludovic al XIV-lea, nici măcar aceste saloane pe care le frecventează Proust, unde vin să se repercuteze marile evenimente politice ale secolului.

În cel mai rău caz, activitatea estetică se autodevorează și se întreține la propria flacără. Poetul sau artistul trăiesc într-un fel de „rezervație" ca aceea în care locuiesc indienii din America ; limbajul său este cel al unei caste și această castă nu iubește în acest limbaj decât ideea pe care și-o face despre singurătatea și superioritatea sa. Sunt în aceeași măsură protecții împotriva vieții adevărate, de adăpost pentru valori ; uneori această ascunzătoare friguroasă ajută în mod efectiv la menținerea în timpul perioadelor de tulburări sau de vulgaritatea militară (cum a fost cazul în China după cucerirea manciuriană) a germenilor de creativitate (și aceste „rezervații" adăpostesc „paznicii de noapte" care păstrează rigoarea unei arte pentru moment imposibilă), alteori este vorba doar despre adăpostul unde se menține în solitudine și calm artificial o preocupare pedantă a inexprimabilului...

O altă atitudine, dar aceasta infinit mai productivă și mai dinamică pentru că presupune existența unor minorități care acționează în căutarea puterii politice sau a dominației sociale, este reprezentată de *arta de consum somptuar*. Aici, imaginarul este pus în slujba unei producții supraabundente și supralicitate, uneori îndreptate către Dumnezeu și alteori către alți oameni cărora le propune sau impune un *schimb* la care aceștia din urmă nu pot participa decât prin aprobarea și aplauzele lor.

Când străbaţi America latină, găseşti peste tot urmele acestui *potlatch* uriaş care închină lui Dumnezeu, sub formă de biserici sau statui, o parte din bogăţia smulsă pământului : bisericile de la Uro Petro din statul Minas Gerais în Brazilia, biserica San Bento din Rio, mănăstirea Tepoztotlan în Mexic, nu sunt decât exemple, dar prestigioase, ale acestui efort contemporan al cuceririi şi al instalării definitive a europenilor dincolo de Atlantic. Trebuie oare să reamintim că aceste forme delirante, încărcate de aur şi bogăţii, sunt o manifestare a angoasei primilor descoperitori ? Nu putem relua aici o analiză care ar conduce fără îndoială la punerea din nou în discuţie a ideilor în general admise asupra artei baroce ; să amintim doar că nu este vorba numai de un „spirit". S-ar putea, aşa cum au propus Pierre Francastel şi Pierre Charpentrat [1], să îl definim ca o practică socială, o conduită, o atitudine vie legată de un mediu determinat. Acest mediu nu este (cum se întâmplă în Europa Centrală, în perimetrul „semilunei baroce"), legat doar de modurile de viaţă tradiţionale supuse impactului schimbării ; în America Latină, este vorba de un consum somptuar, de un exces glorificat inseparabil de descoperirea aurului şi în aceeaşi măsură inseparabil de universul necunoscut, adesea îngrozitor, al civilizaţiilor autohtone.

Aceste efigii braziliene, peruviene, mexicane sunt închinate lui Dumnezeu la fel cum sunt nenumăratele şi mai calinele figuri ale Europei Centrale. Dar ele sunt încărcate de o abundenţă prodigioasă : aici, omul, dispreţuitor faţă de aur din respect religios şi cu toate acestea fascinat de bogăţie şi puterea în timp pe care i-o conferă minereul, a întreprins un

[1] P. FRANCASTEL, *Baroque et classicisme : une civilisation*, în „Annales", 1957 ; P. CHARPENTRAT, *Baroque*, *Office du Livre*, Fribourg.

gigantic *autodafé*. Nu este vorba oare de a atrage atenţia lui Dumnezeu, de a-i impune acest dialog prin care el să răspundă darurilor omeneşti printr-o graţie eficace şi specială ? Nu este oare convenabil să impunem lui Dumnezeu un schimb, de a-l înlănţui în jocul infinit al prestaţiilor care se intersectează — schimbul de daruri contra schimbul de graţie ! Nu ne putem decât imagina angoasa teribilă care îi anima pe artişti şi mecenaţi, să evocăm intensa aşteptare care antrena omul în aceste excese de creaţie şi de exagerări exaltate. Exasperarea expresiei date pentru caracterul distinctiv al „barocului" nu rezultă oare din această anxietate în faţa eventualului răspuns al lui Dumnezeu ? Când Alejadino concepe statuile de la Congonhas de Campo sau figurile fantastice care populează bisericile de la Uro Petro, când iezuiţii îi antrenează pe fiii prinţilor învinşi aducându-i să participe cu ei la fantastica decorare a pereţilor mănăstirii de la Tepoztotlan, aceşti artişti nu deschid ei oare o dezbatere a cărei urmare nu o vor cunoaşte niciodată ? Oare nu izvorăşte arta aici din întrebarea omului care îi aruncă daruri lui Dumnezeu fără a cunoaşte dacă vor rămâne fără răspuns ?

Somptuozitatea cadourilor făcute oamenilor nu este mai mică, fie că o familie sau o facţiune vrea să se impună altor familii sau altor facţiuni ca la Veneţia sau la Florenţa, fie că un prinţ sau un împărat cheltuieşte în spectacol (aşa cum au fost jocurile romane), o bogăţie acumulată prin jaf şi cucerire, fie că aristocraţia unui oraş încearcă să domine o masă, un poopr, într-un oraş, aşa cum a fost cazul pentru monarhiile centraliste care au apărut în Italia, în Franţa, în Anglia, în Germania, către secolele al XV-lea şi al XVI-lea.

În orice caz prinţul, ajutat de artiştii săi, rivalizează în daruri cu un alt prinţ, îl antrenează în jocul schimburilor de lux, îl obligă să replice prin alte daruri şi, dacă nu poate, îl

obligă să-i recunoască superioritatea : sărbătorile, „intrările regale" din Renaștere răspund acestei preocupări aproape fantastice [1]. Sau poate mai bine : suveranul se adresează „poporului", glorifică propriul prestigiu opunându-l neputinței celui care nu poate oferi acest dar, omul de pe stradă, meșteșugarul, „burghezul — care răspunde acestui cadou prin aplauzele și obedienta sa. Sărbători publice, decorații arhitecturale, exces de creații plastice permanente sau trecătoare (rivalitățile dintre atelierele artiștilor răspund adesea rivalităților prinților), consum delirant de spectacole dramatice — schimbul impune o circulație puternică a valorilor și a simbolurilor.

Nu trebuie să căutăm în nici o altă parte „climatul" a ceea ce am numit „Renaissance", nici într-o religie a individualismului, nici într-o întoarcere la Antichitate, nici în îndepărtarea de o „epocă neagră", nici în descoperirea „luminilor". Toate acestea nu au nici un sens decât prin prisma acestei puternice *rivalități* a formelor de creație înfruntate într-un spațiu comun, esențialmente urban, și care rezultă din acest joc subtil al schimburilor — daruri oferite și primite sub o formă reală sau simbolică. Instaurarea monarhiilor centraliste și importanța crescândă a economicului în societate limitează fără îndoială acest exces de daruri și cadouri, îl restrâng la spațiul închis al unui palat, al unui castel, în curând al unei scene de teatru [2].

Să adăugăm că în Europa, această atitudine estetică a confirmat atitudinile proprii

---

[1] P. FRANCASTEL, *Les fêtes mythologiques du Quattrocento*, în „Revue d'esthétique", 1952 ; *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, C.N.R.S., 1951. J. DUVIGNAUD, *Fêtes et civilisations*, Weber.

[2] Rivalitatea dintre Fouquet și tânărul rege Ludovic al XIV-lea este mai întâi *potlatch ;* monarhul sancționează imediat acest schimb propus : fără prestații schimbate cu Regele absolut. De citit de asemenea și sugestiva lucrare a lui J. M. APOSTOLIDES, *Le Roi-machine* (Éditions de Minuit).

catolicismului și Reformei : se cunoaște cu certitudine că Reforma a fost un protest împotriva somptuozității construcțiilor romane și a catedralei Sfântul Petru în special (cel puțin din punct de vedere anecdotic), un refuz de a participa la acel *potlatch* uriaș oferit lui Dumnezeu și o dorință contrară de a interioriza credința așa cum se interioriza bogăția pe măsura ce era acumulată. Dihotomia stabilită de Max Weber este prea mecanică : catolicismul din Spania, din Portugalia, din Veneția a oferit lui Dumnezeu sau oamenilor un *potlatch* artistic, dar somptuozitatea venețiană este un elogiu al voluptății terestre accentuate poate prin pătrunderea Orientului în orașul catolic al dogilor deja „bizantinizați" într-o oarecare măsură. Reforma a disprețuit aceste exteriorizări, a interzis chiar și teatrul cum au făcut puritanii englezi, dar protestantismul nu are peste tot aceeași rigoare maladivă. Granița se stabilește mai mult între cei care acumulează aurul prin disprețul pentru aur (fie ei catolici sau „reformiști") și cei care își exteriorizează credința prin reprezentarea unui dar făcut lui Dumnezeu. Neliniștea si anxietatea nu sunt doar de partea celui care strânge și ascunde, chiar dacă, pe de altă parte, postulează o religie a grației și a predestinării care lasă puține șanse fericirii personale ; este de asemenea și poate mai ales de partea aceluia care caută să se convingă de existența lui Dumnezeu, să-l atragă pe Dumnezeu pe pământ, chiar dacă se întâmplă cu prețul ruinării personale. S-a putut cuantifica vreodată drama intensă care se petrece în Spania și în Portugalia ? Aurul Americii sosește și se îngrămădește, dar pe drumurile care pleacă de la Uro Petro sau din templele incașe, se construiesc biserici care sunt tot atâtea întrebări ale omului asupra lui însuși. În sfârșit, acest aur alunecă printre degetele celor două națiuni cuceritoare, își deschide drum până în Flandra, până în Anglia, până în

casele de bani ale oamenilor pentru care reprezentarea vieții contează mai puțin decât silențioasa și plicticoasa justificare a conștiinței prin ea însăși. Și când această credință exteriorizată înfruntă, în plus, straniul și necunoscutul, lumea civilizațiilor moarte sau cel puțin rănite de moarte care populează noua Americă, până unde ajunge voința nejustificată de a se afirma prin dar și de a da, prin reprezentarea imaginară, imaginea unei credințe care se crispează teatralizându-se ?

S-a vorbit atât de „baroc" încât s-a uitat acest aspect esențial, legat direct de practicile economice și religioase : exacerbarea sentimentelor reprezentate răspunde unei creșteri a darului, chemării mai puternice, tentativei magice mai înverșunate pentru a atrage divinul în viața obișnuită și această obscură vale unde ne zbatem. Arta sculpturii, a teatrului (Cervantes, Lope de Vega și „sacramentalele" lui Calderon), a arhitecturii este dominată de această voință rațională și hotărâtă de a crește darul făcut lui Dumnezeu pentru a-l atrage pe Dumnezeu în dedalul schimburilor umane, de a-l angaja pe Dumnezeu în creația pe care pare să o disprețuiască și pe care nu o disprețuiește în mod real decât pentru omul care își interiorizează credința. Frustrare intensă care traversează Europa în momentul în care capitalismul aruncă Europa în istoria modernă.

Dar această voință de exteriorizare o regăsim în alte societăți, în alte perioade de timp, mai puțin încărcată de religiozitate, mai puțin lovită de misticism, dominată numai de dorința de a antrena un răspuns la darul pe care îl animă arta cu forța sa și de a provoca acest *potlatch* care justifică toate pasiunile și toate invențiile ; Prințul care, la Florența sau în orașele italiene din *Trecento,* aruncă în stradă o revărsare de poeți și de figuri pictate sau sculptate, împăratul roman care îmbie plebea la această gigantică revărsare spectaculară a circului unde violența și cruzimea în-

locuiesc pasiunea artistică, mai aproape de noi, în societățile liberale, „expozițiile universale" unde se realizează această întâlnire a artei cu mașina [1], anumite forme ale cinematografului contemporan, numit „de mare spectacol" sunt mărturia unei voințe estetice comparabile...

O altă atitudine estetică ce a căpătat în Europa o importanță capitală în momentul în care aceasta a fost afectată de impactul economiei moderne (și pe care o întâlnim de asemenea în Antichitate și în Japonia în perioada Meiji) este reprezentată de *opoziția etică față de experiența culturală tradițională a unei societăți și față de valorile stabilite pe care și le-a oferit.*

Tentativă rău interpretată, căci se vede în aceasta, prea des, o formă a „rebeliunii" literare sau a unui anarhism romantic atunci când este vorba despre o atitudine profund creatoare care propune scheme de comportament, virtualități ale raporturilor interumane și, pentru a spune totul, o matrice de forme specifice care se lovesc de normele stabilite de o societate devenită străină schimbărilor.

Se înțelege că atitudinea aceasta implică două componente distincte : una care ține de trecerea unui tip de societate la altul care se succedă în durata trăită, cealaltă implicând faptul că tipul de societate care tinde să-l înlocuiască pe primul nu exclude conștiința unui trecut apăsător, supraviețuirea instituțiilor încremenite și intuiția (în sensul schelerian al acestui cuvânt) noilor valori, presentimentul genurilor de viață încă necunoscute, dar devenite necesare prin adaptarea oamenilor la situații inedite.

Aceste discontinuități în durată nu sunt observabile peste tot cu aceeași acuitate și am emis mai sus ipoteza că fazele creatoare ale artei sunt contemporane cu aceste schimbări,

---

[1] P. FRANCASTEL, *Art et technique,* Éditions de Minuit.

că ele le urmează mai îndeaproape sau mai departe ; totuși, în artele care conțin o putere de contestare explicită (literatura, teatrul), adică în cele care vorbesc limbajul conștiinței comune, această opoziție a valorilor vechi devine principiul motrice al oricărei creații — principiu ascuns, dar în mod sigur motrice.

Teatrul nu se naște deloc din nu se știe care aranjament al dramelor liturgice sau al pieselor savante adaptate gustului zilei : Oreste ia asupra sa o crimă comisă în numele unei „vendette" pe care o dezaprobă legea cetății ; în fața reprezentantei simbolice a acesteia din urmă vine el să ceară iertarea. Antigona desăvârșește un ritual patriarhal străvechi, deja înfierat de legile orașului și, criminală inocentă, își poartă nenorocirea într-un public care vede în ea fantoma șovăitoarea a unui trecut cât se poate de recent. Tamerlan, asasin, criminal, urcă pe scena engleză, deschide cu crimele sale teatrul elizabetan și, fără nici o îndoială, și pe cel european. El precedă lunga suită de regi cu mâinile însângerate cărora Shakespeare, Flechter le împrumută, după Marlowe, vocile lor.

Aceste valori aparent negative nu sunt sterile : ele se opun regulii tradiționale fie prezentând înfățișarea crimei (Prometeu, Antigona, Oreste), fie atribuind regulii vechi forma unei legături care interzice libera înflorire a relațiilor umane („vendetta" care îl desparte pe Romeo de Julieta sau pe Rodrigo de Ximena). Dramaturgul poate să pară că dă dreptate acestei foarțe străvechi ; totuși sfâșierea, conflictul, opoziția sancționează înfruntarea vechilor valori cu așteptarea pe care o suscită viitorul. Fără această sfâșiere, nici vorbă de tragedie. De literatură, nici atât.

Cu certitudine, aceste violențe, aceste contestări ambigui ale vechii legi constituie ceea ce Antonin Artaud a numit „teatrul cruzimii" [1]

[1] Vezi *Le théâtre et son double.*

dar ele nu sunt suficiente prin ele însele ; artistul nu le expune pe ele singure, ele nu îl hrănesc în mod exclusiv. Am văzut că le reprezenta cu ambiguitate şi că nu putem ghici dacă le regreta sau le condamna. Mai mult decât atât, are nevoie să le provoace contrarul. O experienţă dialectică animată a creaţiei : suferinţei care se naşte din respectul regulilor vechi, generatoare de crime în conformitate cu legea societăţii în devenire, artistul, în special dramaturgul, îi aduce nostalgia liniştirii.

Să se binevoiască a nu se vedea aici nu se ştie care nostalgie a armoniei ori vreo versiune anticipată a umanismului. La sfârşitul pieselor istorice ale lui Shakespeare, regele învingător urmează „să se încoroneze la Scone" după ce a meditat o vreme pe cadavrul duşmanului său, mort după atâtea crime acum răzbunate ; dar el însuşi va fi crud şi viclean mâine : ciclu infernal al stabiliri puterii. Un rege pune capăt „vendettei" sau nedreptăţii feudalilor la Lope de Vega sau Corneille. Mijlocire care rezultă fără îndoială din incertitudinea în care se află creatorul, între valorile unei lumi care dispare şi relaţiile pe care o altă lume ar putea să le stabilească între oameni, dacă greutatea reglementărilor moarte nu ar constitui o frână în căutarea plenitudinii noastre.

Totuşi, formele pe care le ia această atitudine estetică nu corespund totdeauna rupturilor intervenite în continuitatea duratei : societăţile distilează un timp a cărui tramă este constituită de acumularea de evenimente sau de aşteptări colective mergând în acelaşi sens şi justificând un sistem de valori definit ; această scurgere poate fi conştientă sau nu, adică explicit istorică şi cronologică, sau nu. Cel puţin, ea rămâne internă unui tip de societate determinată şi presupunerilor care constituie realitatea sa vie şi virtuală. Atunci când intervine o ruptură şi când, în consecinţă, un alt tip de societate începe să se definească

din interiorul vechiului tip (dacă nu este vorba de o ruptură definitivă care rezultă din zdrobirea definitivă a unui popor de către altul, așa cum a fost cazul punilor de către romani), valorile pe care se bazează ordinea lumii și existența tind să dispară ca valori dezirabile și substanțiale, să se întărească în prescripții, în exigențe cu atât mai puternice cu cât nu mai corespund mediului uman real. În acest moment, valorile noi (nedefinite încă) se caută pe ele însele, simple tendințe sau direcții ale vieții psihice, aspirații, așteptări de noi emoții. Aceste expectative constituie unul dintre elementele fundamentale ale depășirii unei societăți de către o altă societate în istorie, elementele cele mai pozitive ale anticipării trăitului asupra încă netrăitului, anticipare ale cărei forme sunt în mod obligatoriu imaginare. Totuși, această anticipare creează o tensiune penibilă, adesea dureroasă, ba chiar panică, între ceea ce omul vrea să atingă și ceea ce el poate obține în mod real de la existență, pentru că valorile vechi îl reține să depășească cadrul vieții sale. Din această sfâșiere, noi nu cunoaștem decât un aspect, acela care corespunde figurii imaginare, semnificat al unui semnificant care nu este încă realizat, care nu va fi poate niciodată, tot la fel cum imagina șovăielnică a libertății și a înfloririi umane, care se definește la Marlowe sau Corneille, nu a devenit niciodată o realitate pentru omul oarecare.

Aceste figuri imaginare (care pot să se exprime în teatru sau în roman) sunt în mod necesar duble : pe de o parte, ele se cristalizează sub formă de caractere excesive *(Moll Flanders, Lady Roxana* de Daniel Defoe), paradoxale *(Nepotul lui Rameau),* frământate *(René* sau *Werther),* dominate de o aviditate nejustificată (Julien Sorel), pe de altă parte, sub cea a unei reconcilieri care anulează diferențele între epoci și îmblânzește conflictele față de care individul care le trăiește este mai mult decât ceilalți victimă. Am căutat să arătăm în

altă parte cum această tensiune, la nivelul indivizilor, tinde să se intensifice între începuturile erei economice europene și revoluțiile politice din secolul al XIX-lea : Marlowe sau Shakespeare își afirmă „deosebirile" lor, dar Lenz, Kleist, Hölderlin, Nerval întorc împotriva lor înșiși amenințarea excesivă și violența pe care aceasta o implică ; nebunia lor sau sinuciderea lor este poate recunoașterea faptului că este imposibil să depășești tensiunea și să treci granița.

În orice caz, este vorba de o opoziție etică față de vechile valori, despre o „cultură" în legătură cu care există presimțirea că se degradează și că va dispărea pentru a face loc unei alte culturi care nu există decât în starea de semnificat, pentru moment privată de semnificație. Se poate imagina în ce măsură, prin aceasta, creația artistică plonjează în trama existențială a vieții colective, răspunde așteptărilor, solicitărilor pe care oamenii le manifestă în timpul fazelor de schimbări, pentru că ele sunt ca mirajul sau schema unei libertăți care se caută prin (și în ciuda) vechilor determinisme, sugerând relații noi între oameni, dacă nu mai bogate decât cele care au fost deja fixate și codificate de obișnuință și stagnare, cel puțin diferite...

Aceasta nu înseamnă că aceste virtualități figurate în personaje sunt urmate totdeauna de realizări reale Dar măcar, sunt tot atâtea presentimente, schițe avortate, dar animate care propun o experiență *ipotetică*. Aceasta nu explică oare de ce marile personaje ale romanului și ale teatrului ca Robinson Crusoe, Julien Sorel, Hamlet sau Faust devin, cu timpul, simboluri ?

O variantă a acestei atitudini este reprezentată de revolta artei în societățile industriale în curs de devenire : revoltă romantică și politică a lui de Vigny, Byron sau Wagner împotriva lumii inevitabil economice în care artistul se scufundă. Astfel, presiunea demo-

grafică, la începutul secolului al XIX-lea, pe măsură ce antrenează schimbarea radicală a modului de viață în orașele industriale, poate juca un rol ce nu poate fi neglijat în formarea publică a acestei atitudini [1]. „Mitul Parisului", „mitul plevei societății", „mitul mizerabililor" este acela al unei societăți în care omul care gândește și care scrie („intelectualul" dacă doriți) este Cezar sau Bonaparte, sunt variante ale acestei credințe. Melodrama „Bulevardului crimei", precum mai târziu cinematograful, adună germenii acestei obsesii și îi formulează pentru un public mai vast.

Toate acestea sunt posibile pentru simplul motiv că expresia care corespunde cel mai adesea acestei atitudini, în Europa cel puțin și în Japonia, implică formularea unui discurs, a unui spațiu al limbajului ale cărui componente sunt profund sociale, chiar dacă ele iau forme pur retorice.

Apariția acestui „spațiu literar" nu corespunde doar (deși aceste condiții sunt esențiale) generalizării educației, deci a lecturii, difuzării tehnice a scrisului prin tipografie, creării unui mediu uman unde discursul scris joacă un rol primordial, ci de asemenea constituirii unui univers, simbolic și existențial în același timp, unde se integrează ansamblul emoțiilor noi și experiențele trăite, posibile și reale. Acest „spațiu literar" este existența însăși, regatul „cuvintelor", domeniul ființei, pentru ca ființa să se convertească în semne scrise, lume unde se cufundă omul și care servește definirii omului. Lume ambiguă de asemenea, care face și mai dificilă regăsirea vieții înseși pe care o absoarbe și care dizolvă în propria sa substanță tot ce ar putea să o distrugă — chiar și violența.

---

[1] Această presiune a fost analizată de Charles MORAZÉ în lucrarea sa *Bourgeois conquérants*, A. Colin, și de Louis CHEVALIER în *Classes laborieuses, classes dangereuses*, Plon.

Bataille sau Artaud au trăit în mod profund această ambiguitate. Cea a unui univers în care însuşi spaţiul social a devenit un spaţiu de limbaj şi un discurs mai mult sau mai puţin coerent şi pe care ar trebui să-l distrugem. Nu trebuie oare să se întâmple astfel ca să visăm la schimbarea cuvintelor pentru „a schimba viaţa" ?

Ultima atitudine estetică pe car am putea să o reperăm în istorie este cea pe care o definim în mod obişnuit prin *doctrina artei pentru artă,* care a căpătat o semnificaţie variată după epoci şi indivizi, dar s-a afirmat cu claritate în societăţile industriale în curs de constituire.

De altfel, nu trebuie să existe un univers literar constituit unde se integrează şi se dizolvă toate elmentele vieţii exterioare pentru ca să se afirme o atitudine estetică şi etică ce găseşte în acest univers principiul şi motorul oricărei realităţi ? În mod aparent — de altfel — această atitudine a artei pentru artă rezultă dintr-o voinţă de a detaşa expresia artistică de orice legătură cu viaţa publică : faptul că Flaubert întoarce spatele Comunei sau Stefan Georg istoriei timpului său, anecdota are mai puţină importanţă decât ceea ce semnifică. Şi ceea ce caută şi unul şi celălalt este un teren solid, controlat, pe care inteligenţa lor să se exercite cu uşurinţă. Se vede ce poate face polemica din această detaşare aparentă sau reală. Dar trebuie de asemenea să înţelegem strâmtorarea acestor artişti într-o lume pe care o domină diviziunea în clase şi pături, unde marfa invadează viaţa cotidiană, unde economia de piaţă roncăie omul, până la măduvă. În mare măsură, teoreticienii artei pentru artă sunt oameni care luptă împotriva alienării.

Chiar şi mai mult. Şi este Thomas Mann, probabil, care a dat, pe parcursul întregii sale opere, interpretarea cea mai frapantă a acestei conduite căreia i-a impus dezvoltări variate,

în care G. Lukacs vedea o formă de umor propriu acestui scriitor.

Într-adevăr, ultimul din familia Buddenbrook este muzician. Ultim moștenitor al unei lungi serii de mari comercianți instalați într-un mare port, forța „burgheză" din el, de activitate, practică, se transformă în talent muzical : tânărul Henno își consacră viața artei ; mai mult, el închină această forță până atunci întoarsă către speculația materială cercetării dezinteresate. Urmând o mișcare inversă celui din *Wilhelm Meister* de Goethe, găsește în imaginar principiul existenței sale. Totuși, această convertire se traduce printr-o degradare : Henno este bolnav ; forța pe care o abate spre artă poate că nu este o forță. Este epuizarea eredității cea care face din el un muzician, nu forța, putere colectivă, a familiei Buddenbrook pe care ar avea-o, în el, modificată. Este deci asta o adevărată justificare ? Ce altceva ar fi făcut, *în orice caz ?*

Cu toate acestea, oricât de ambiguă ar fi problema, chestiunea sacrificării existenței pentru creația artistică este pusă și această chestiune stă în centrul esteticii artei pentru artă. De altfel, Thomas Mann reia această temă în toate registrele talentului său : Scriitorul din *Moarte la Veneția* descoperă o nouă tinerețe și resurse artistice de neimaginat, în momentul în care o maladie contagioasă îl cuprinde. Eroul din *Muntele vrăjit,* Hans Castorp, vine în vizită la sanatoriul unde este îngrijit fratele lui. Are o sănătate bună, vitalitatea sa creatoare de inginer în plină explozie. Totuși, farmecul acestei locuințe de bolnav, unde arta și dragostea par dematerializate de altitudine și ftizie, astfel încât apar mai pure decât la „câmpie", îl atrage și îl reține. Puțin câte puțin, boala îl cucerește și pe el : pe măsură ce descoperă dragostea și arta, principiul dragostei și al artei îl macină. Mutilare sacră care îl condamnă să rămână pe muntele vrăjit. El va fi făcut sacrificiul existenței sale pentru

aceste valori stranii care nu par reale decât aici.

În *Mirajul,* tema capătă o acuitate patetică : o femeie care îmbătrânește descoperă o nouă tinerețe și se aprinde după un adolescent. Întregul univers este transfigurat tot astfel cum era și cel al eroului din *Muntele vrăjit* : vocația purității absolute a artei și a dragostei generându-se reciproc se revelează sieși. În culmea exaltării, chiar se autodepășește. Dar toate acestea sunt zadarnice : este un cancer care-i macină matricea ce îi conferă această exaltare artificială : moartea este răscumpărarea acestui delir.

Scriind despre Nietzsche pe marginea lui *Doctor Faustus,* Thomas Mann lărgește tema : nu ne putem oare imagina că Nietzsche, în tinerețea sa, pentru a marca printr-un simbol concret angajamentul lui absolut în artă, s-ar fi lăsat în mod voluntar contaminat de o prostituată întâlnită la Köln ? Sifilisul generator de nebunie nu este oare semnul exterior, palpabil, al sacrificiului total al existenței și al reducerii omului la spațiul literar ? Dar, în același timp, acest sifilis nu destramă oare țesătura strânsă a cuvintelor și a semnelor care umplu acest univers de limbaj pentru a reface natura într-o ființă care s-a îndepărtat de ea ?

Într-un sens apropiat, dar în alte registre, ai fi tentat să crezi că drogul pentru Baudelaire, violența pentru Artaud, erotismul pentru Bataille ar fi echivalentul acestui sifilis : un instrument pentru a afirma sacrificiul total al omului în fața vocației sale de scriitor și artist și o chemare la o natură care transcende universul literar la care sacrificiul îi condamnă. Din această ambivalență s-au hrănit unii dintre cei mai buni artiști contemporani.

Să mergem mai departe. Apărătorii acestui sacrificiu total în favoarea creației se consideră dezinteresați față de politică și istorie. Se uită oare că cele mai violente angajamente politice au venit din partea unor grupuri de

scriitori care își afirmaseră anterior necesitatea irepresibilă de a-și dedica existența expresiei ? De unde veneau primii intelectuali revoluționari în Rusia anului 1917 ? Suprarealiștii care s-au îndreptat spre politică nu erau cei care își afirmaseră cel mai violent vocația lor de artiști ? Această contradicție nu este decât aparentă : angajamentul lor politic a fost boala lor mortală : în acest mod ei făceau o gaură în țesutul prea strâns al universului discursului literar. Angajamentul este forma supremă a artei pentru artă, tot astfel cum la Thomas Mann, boala mortală este răscumpărarea descoperirii artei și a dragostei.

Ar fi absurd să-i închidem pe acești scriitori în temnița lor. Marcel Proust a oferit în *Timpul regăsit* cea mai înaltă și cea mai nobilă versiune a acestei convertiri a omului înspre artă și a sacrificiului total, pe care această vocație îl presupune. Când se apropie *în cel mai mare grad* de experiența pe care vrea să o domine, el se închide în camera din strada Hamelin. Nici unul dintre contemporanii săi „în secol" nu ar fi putut rivaliza cu el. Nu se spunea același lucru despre Musil ?

Regăsim aceste diverse atitudini estetice (cu excepția, desigur, a ultimei) în toate societățile. Ele sunt în același timp germeni activi pentru creație, un principiu de regrupare pentru artiști și justificări ideologice. Ele pot deci când să servească creației, când să o deservească ; sunt direcții pe care le ia inteligența aplicată pentru înțelegerea rolului imaginarului și pentru a-l insera în trama vieții colective.

Constatăm de asemenea că societatea industrială face posibilă apariția simultană a tuturor acestor atitudini : niciodată viața imaginară nu a fost mai diversificată ca astăzi, de când ideea de Frumos s-a estompat. Totuși, aceste atitudini nu sunt suficiente pentru a explica și a înțelege drama creației artistice :

trebuie să mai punem problema funcțiilor și rolurilor artei în societate.

2. SCHIMBAREA FUNCȚIEI ARTEI POTRIVIT CADRELOR SOCIALE

Dilthey amintea „concepțiile asupra lumii" diferite, originale, adesea opuse între ele tocmai pentru că erau contemporane, dar el nu punea nicidecum problema inserării lor în trama vieții colective concrete. Este din cauză că își făcea despre sociologie o imagine care, fără să fie în mod deliberat idealistă (nu i-a menajat niciodată pe filosofii și sistemele idealiste), lăsa prea puțin loc formelor empirice și diverse ale existenței reale. Oare societatea nu-i apărea, la urma urmelor, o obiectivare, o exteriorizare a spiritului, o condensare de prescripții și de acțiuni deliberate, conștiente, de pasiuni semnificative? Istoria grupărilor omenești nu este oare, pentru el, încarnarea devenirii spirituale?

Aceasta conferă noțiunii sale de „concepție asupra lumii" o alură subiectivă care adesea verifică experiența, dar prea adesea i se adaugă în plus, fără să se poată măsura în această direcție înrădăcinarea sau, pur și simplu, semnificația veritabilă în trivialitatea confuză a existenței cotidiene. Chiar coerența pe care o implică această noțiune constrânge și ea realitatea și, oricare ar fi dreptul pe care filosoful german l-ar avea de a proceda la această reconstrucție, logica internă a concepției parțiale asupra lumii devine o monedă închisă care omite importanța extraordinară a faptelor anomice și mai ales a faptelor atipice sau virtuale, despre care noi am afirmat că sunt *regula fără regulă* a experienței artistice.

Dacă credem că este inevitabil pentru sociologie să constituie *tipuri* de societate și să accentueze, pe cât se poate, discontinuitatea care separă aceste tipuri între ele, este pentru

dublul motiv că aceste grupări sunt cadre de referință care fac posibilă raționalizarea explicației — dar nu a experienței înseși (lăsând astfel loc unei explicații științifice a neraționalului) — și că este vorba de o clasificare conceptuală care, de această parte a istoriei, permite confruntări între funcții comparabile în tipuri de societate despărțite de secole de istorie sau de distanțe în spațiu care interzic orice aculturație. Discuția recentă, asupra noțiunii de „funcție", care i-a fost dragă (poate prea dragă) lui Malinowski, poate recăpăta o semnificație nouă, de îndată ce este vorba despre o *varietate* posibilă de funcții sau de îndată ce funcția unui fenomen nu se definește printr-o finalitate unică (universală sau „absolută"), și prin relativitatea formelor sale.

Pe de altă parte, faptul că aceste tipuri de societate pot să se succeadă într-o aceeași devenire lineară, permite înțelegerea faptelor despre care istoria nu-și poate da seama, grăbită cum este de a umple discontinuitățile și de a colmata rupturile. Am spus-o ceva mai înainte : expresia creatoare, sub toate formele sale, capătă o vitalitate surprinzătoare în momentul trecerii unei societăți într-o altă societate. Arta pare adesea legată (și aceasta de o manieră cu atât mai constantă cu cât nu există nici o lege a acestor treceri) de mutația unui tip de experiență socială într-alt tip — fie că ultimul îl înlocuiește pe primul în urma unui război sau a unei cuceriri (marile invazii din Europa, distrugerea cartaginezilor de către romani, invaziile manciuriene în China), fie că este vorba despre o schimbare internă de natură politică (trecerea cetății grecești la imperiile alexandrine), fie că dinamismul intern al unei societăți antrenează prin el însuși o schimbare a modului de producție economică (apariția capitalismului), fie, în cele din urmă, că o societate tradițională suportă impactul schimbării și asistă la implantarea unui „nou mediu tehnic" (țările lumii a treia de astăzi).

Dacă se acordă atenția necesară, se poate constata că toate marile perioade de creație artistică, cele mai intense și cele mai complexe, sunt legate de astfel de schimbări.

Și aceasta în momentul când ar trebui să vorbim de o „dublă frenezie" a creației artistice, pentru a relua conceptul lui Bergson: formele de creație legate de dinamismul care intervine după schimbările sociale și formele de creație legate de exploatarea schemelor inventate în timpul perioadelor de echilibru sau de calm. Departe de a le disprețui pe acestea din urmă, trebuie, dimpotrivă, a le pune pe același plan cu primele, pentru că, în formarea și utilizarea sistematică a germenilor creației, societățile sau grupurile pot ajunge la experiențe pe cât de bogate pe atât de variate: arta lui Racine nu este de mai mică importanță decât cea a lui Marlowe, pentru că al doilea se situează la punctul de ruptură între două lumi și anticipează cu mult experiența epocii sale, în vreme ce primul explorează un domeniu cunoscut și extrage din limbajul poetic și din experiența generațiilor anterioare elementele geniului său. Arta lui Proust care, cu o acuitate genială, utilizează formele romanului concepute înaintea lui nu este cu siguranță de mai mică importanță decât cea a lui Daniel Defoe care, probabil primul, a dat acestui gen tehnica sa și formele sale. Sunt două versuri ale unei căutări comparabile, dar care se situează în mod diferit față de existența colectivă și aventurile interne ale vieții sociale.

Acestea fiind spuse și înainte de a examina varietățile exercitate de creația artistică potrivit tipurilor de societate și potrivit confruntărilor acestor tipuri în istorie, este important să amintim că această noțiune de tip nu se confundă cu cea de „concepție asupra lumii", că ea este în același timp mai bogată și mai complexă decât această viziune coerentă și spirituală.

Este vorba, într-adevăr, de un punct de vedere conceptual, de o construcție operațională care delimitează un cadru de experiență, fără a pretinde că înlocuiește această experiență printr-o raționalizare, și de un punct de vedere practic, de o reprezentare proprie sociologiei care, de o parte și de alta a duratei (studiată de istoric), caută un teren mai concret ce scapă proiecției constante a spiritului asupra evenimentelor umane. Tipul este o *matrice de posibilități* obiective și subiective, realizate și nerealizate, virtuale și determinate. El include și animă concepții despre lume diferite și variate care astfel își găsesc înrădăcinarea concretă în experiența colectivă. Permite, totodată, redobândirea unor corelații în general depășite și precizarea specificității anumitor fapte.

În mod cert, orice tipologie este arbitrară : ea răspunde vocației *unei* sociologii. Cel puțin, existența anumitor constante incontestabile limitează subiectivitatea aparentă, din moment ce nimeni nu poate nega că există societăți patriarhale, că acest gen se regăsește uneori la vechii evrei sau la grecii de dinaintea apariției polisului, că feudalismele islamic, japonez sau european prezintă între ele tot atâtea trăsături de corespondență câte fapte divergente, că, în sfârșit, societatea industrială este un gen de societate definit în mod riguros și ale cărei forme de experiență sunt adesea, dacă nu comparabile prin conținutul lor, cel puțin prin funcțiile pe care le exercită în acest cadru.

Am propus în altă parte nomenclatorul acestor tipuri, în afara altora mai complexe și mai diversificate ; ne-a apărut de necontestat că un număr limitat din aceste tipuri de societate se regăsesc la distanțe temporale și spațiale variabile *înaintea* apariției economiei moderne și a capitalismului în Europa sau, cel puțin, a acestei acumulări pe care Jacques Berque o numește cu putere „forma modernă a destinului". Aceste tipuri pot fi enumerate astfel : societăți tribale și de clan, societăți

magico-religioase teocratice, comunități patriarhale, cetăți-state, societăți feudale, societăți monarhiste centralizate și sprijinite pe o burghezie administrativă și comerciantă, societăți liberale, societăți industriale. Ne propunem aici ca, în mod succint, să indicăm modul în care ceea ce noi numim creație artistică capătă, în aceste tipuri diferite, funcții diverse, atât de contradictorii între ele, încât este dificil să vorbim despre o „funcție universală a artei", cum se întâmplă, uneori, nu fără complezență.

Este verosimil ca artele primitive și în mod special „artele negre" să fi apărut în Europa la începutul secolului XX. Remarcabilele lucrări ale lui Carl Einstein [1], rolul jucat de aceste figuri în pictura sau sculptura contemporană, de la Picasso la Giacometti, arată că omul european a învățat să vadă ce avea sub ochi fără să-i acorde atenție. Malraux are dreptate când amintește această descoperire în *Les voix du silence* : este o zonă nouă a experienței omenești care ne-a fost revelată. Și analizele lui Michel Leiris, ale lui Griaule, ale lui Roger Bastide, pentru a nu vorbi decât despre autori francezi, ne-au pus în legătură cu un univers până atunci mascat [2].

Nu este mai puțin adevărat că, așa cum amintește Georges Ballandier [3], ne putem îndoi de validitatea acestui termen de „artă" când este vorba de opere a căror semnificație depășește infinit cadrul oricărei estetici. Este vorba de forme semnificante a căror forță artistică am descoperit-o în momentul când le-am

---

[1] *Negerplastik*, Leipzig, 1915.

[2] Reflecții despre sculptura relgiioasă a Africii negre, în *Les religions traditionelles africaines*, Le Seuil, și M. GRIAULE, *Arts de l'Afrique noire*, Éd. du Chêne. Jacqueline DELANGE, *Arts et peuples de l'Afrique noire*, Gallimard ; Michel LEIRIS et J. DELANGE, *Afrique noire : la création plastique*, Gallimard ; R. BASTIDE, *Le sacré sauvage*, Payot ; *Art et société*, Payot.

[3] *Afrique ambiguë*, Plon, col. „Terre humaine".

transferat, din universul uman unde au germinat, în lumea muzeelor noastre sau a visărilor noastre. Şi, fără îndoială, astăzi, nu lipsesc pictori sau sculptori africani care doresc să facă operă de artist, dar ei nu pot pentru aceasta decât să întoarcă spatele formelor a căror funcţie este în mod radical diferită.

Nu pentru că ea este numai sacră. Este posibil ca acest termen să acopere o dorinţă de a evita explicaţia sau o dorinţă şi mai de înţeles chiar de a explica aceste figuri prin altceva decât estetica. Şi, efectiv, în faţa bronzurilor din Benin, a unei măşti din Congo sau din Sepikul Inferior, în Noua Guinee, ne confruntăm cu o realitate care nu este artistică decât în planul secund şi pentru raţiuni care ţin de schimbările percepţiei estetice în societăţile noastre industriale. Dar noi rămânem incapabili să redobândim semnificaţia acestor forme dacă le observăm ca pe *obiecte* de artă. Oare nu ar trebui, pentru a încerca să le înţelegem şi să înţelegem astfel semnificaţia creativităţii pe care o implică, să le reintegrăm în circuitul *comunicaţiilor latente* din care ele au fost în mod arbitrar detaşate ?

Este imposibil să nu ţinem seama, pentru că este vorba de societăţi de mică extindere şi care prezintă puţine distincţii interne, de această participare intensă sau superficială a indivizilor la simbolurile comune. Fie în epoca serbărilor, când se constituie ceea ce Durkheim numeşte un „mediu efervescent", fie în calmul întrucâtva destins al vieţii de fiecare zi, formele pe care le numim „artistice" capătă deodată o încărcătură de emotivitate şi de afectivitate. Nu numai pentru că ele par să concentreze *mana* colectivă sau să reprezinte, chiar sub un aspect anecdotic, substanţa socială irecuperabilă prin indivizi izolaţi, ci mai ales pentru că ele constituie *electroni de semnificaţii* comunicabile în mod imediat : aceste figuri plastice se situează, s-ar spune, în punctul de intersecţie al semnificanţilor cu semnifi-

cații, în mod și mai precis ele reprezintă întâlnirea mai mult sau mai puțin spontană a simbolizaților în căutare de simbolizări, care nu pot realiza această sinteză decât prin adeziunea afectivă și prezentă a tuturor participanților.

Un alt caracter dă seamă, de asemenea, de această „predominanță a lui Noi în raporturile cu celălalt" în societățile tribale și de clan : aceste comunicații rezultă din ceea ce Mauss a numit schimbul generalizat, circulația intensivă a substanței sociale în totalitatea grupului. Din această circulație, figurile, estetice" sunt etapele sau mai exact *releele*. Fără îndoială, aportul teoriilor contemporane ale informației este determinant pentru a înțelege aceste fapte de transmitere a mesajelor, care se află în primul plan al actelor de schimb. Schimburi care, chiar prin faptul că ele implică o circulație și un joc reciproc de prestații mutuale, creează valoare. De ce crearea imaginară a unei figuri sau a unei forme nu ar fi aspectul pe care îl ia cristalizarea acestei valori când se dorește, în afara perioadelor de exaltare, să i se conserve eficacitatea ?

Un alt element apare dacă se dorește în mod real continuarea analizei și care ne permite să judecăm mai bine funcția exercitată de aceste figuri în societățile „arhaice". Într-un text celebru al lucrării *Formes élémentaires de la vie religieuse,* Durkheim evocă aceste noțiuni de gen și de clasă, primele elemente ale gândirii conceptuale, despre care consideră că poate dovedi că ele corespund formelor vii ale organizării sociale [1]. „Din cauză că oamenii erau grupați, spune el, au putut grupa lucrurile" ; și acest lucru explică de ce primele sisteme mentale verifică sistemele de organizare socială. Astfel, opoziția între lucrurile devenite semne, prin simplul fapt că grupul și le-a însușit, corespunde opoziției grupurilor sau

[1] *Op. cit.*, p. 205—222.

persoanelor : „Societatea a furnizat canavaua pe care s-a țesut gândirea logică".

Dacă lăsăm deoparte acțiunea totemică, căreia Durkheim i-a acordat fără îndoială o importanță nejustificată, dacă transpunem în termeni moderni o explicație afectată de pozitivism, se pare că ne găsim în prezența unei analize de o importanță excepțională : cea care face din dinamismul intern al societăților principiul creator al clasificărilor, care vede în aceste sisteme eforturi de înțelegere a lumii, forme de stăpânire a „cosmosului" de către un grup care îi rămâne supus. Această tentativă de cucerire iluzorie și magică a lumii de către grup, această socializare simbolică a forțelor naturale pe care societatea trebuie să și le însușească prin limbaj pentru a-și asigura existența, toate acestea nu rezultă oare din voința constantă de clasificare pe care o manifestă orice comunitate fără scriere, supusă legilor geografice și ecologice ale unui mediu ?

Atunci nu putem privi figurile „estetice" despre care vorbim ca pe cristalizarea în simboluri a acestor sisteme de clasificări, ca punctul cel mai acut al unui efort de sinteză, atunci când clasificările cosmice și clasificările sociale coincid ? S-ar observa atunci că aceste figuri constituie tot atâtea tentative prin care societățile (prin tălmăcirea unui individ creator, desemnat de grup potrivit unei proceduri care evocă adesea alegerea regelui, a vrăjitorului sau a fierarului) își reprezintă ele însele existența lor, exteriorizează sau joacă aproape în mod teatral o viață în mod obișnuit înecată sau amenințată într-o „natură" totdeauna ostilă. Se poate imagina cu ușurință că aceste simbolizări, în complexitatea lor, atunci când ele sunt detașate de trama existențială a grupului unde iau naștere, rămân semnificații deschise, *semnificații fără semnificanți*, pe care observatorul societăților industriale, desprins de toate coeziunile tradiționale, le completează în mod arbitrar prelungindu-le în arta sa.

În societățile teocratice, așa cum au fost Egiptul antic, India „Vedelor", regatele din Orientul Mijlociu, Imperiul incaș sau civilizațiile mexicane străvechi, valoarea halucinatorie a expresiei simbolice se accentuează și mai mult, fără îndoială, din cauza acumulării extraordinare de oameni și de bogății în mâna unui suveran identificat cu Dumnezeu. S-ar spune că peste tot existența colectivă plasează la frontierele sale figuri amenințătoare ca și cum ar fi vorba de a aminti oamenilor că lumea de dincolo este mai vie decât lumea actuală. Exact despre acest gen de societăți a afirmat Comte că au construit mai mult pentru morți decât pentru vii.

Aici, lumea de dincolo este imediat percepută ca o dată fundamentală a vieții colective, astfel încât suveranul divizat aparține deja lumii morții sau a eternității. Chiar receptivitatea asamblurilor umane (mai ales în societățile pe care castele riguros separate le împart, lăsând în afara unui mic grup de privilegiați o enormă cantitate de subiecți) este mai mare decât oriunde altundeva ; aici, realmente, capacitatea de a interpreta semnificații îi depășește chiar pe semnificați înșiși. Exact acest lucru caracterizează halucinația fantastică a figurilor pe care omul le modelează și cu care astupă toate căile de acces ale lumii de dincolo.

Marile figuri delirante ale „panteonului" mexican, unde se amestecă clasificări cosmice și clasificări sociale, sunt acelea în care sistemul ce ordonează speciile animale și sistemul ce definește omul se verifică în viziuni fantastice. S-a spus că aceste forme ambigui și tulburătoare corespund reprezentărilor onirice, obținute prin folosirea drogurilor halucinogene și că aceste droguri permit producerea de forme comparabile, cu o continuitate care explică cvasi-universalitatea acestor figuri în întreaga Americă Centrală. Cele două căi se confirmă fără îndoială în halucinație.

Dar teocrația implică de asemenea o formă de stat, cel puțin o puternică definiție a puterii centrale. Halucinația colectivă simbolică se atașează deci chipului dumnezeului-rege, îl reprezintă, dar în maniera în care se teatralizează o existență care nu trebuie să fie arătată, în chipuri fără îndoială riguros definite, cele ale maiestății crude sau cele ale serenității eterne : faraoni, regi de la Sumer sau de la Assur, aceștia nu mai sunt realmente figuri umane ; tot ceea ce omul posedă ca o rezervă de afectivitate care să-i permită înțelegerea puterii, el o cristalizează în aceste figuri. Într-o lume unde omul individual nu există, unde viața particulară se șterge, reprezentarea regelui-prinț este reprezentarea fundamentală ; se proiectează asupra ei tot ceea ce nu se poate asuma ca experiență la nivelul individual, se teatralizează în imobilitatea halucinatorie a prinților tot ceea ce omul copleșit cere transcendenței.

Acesta explică de asemenea cât de bogate sunt figurile reprezentând înalți demnitari sau funcționari, cum este cazul Sumerului. Ei sunt intermediarii între atotputernicie și restul oamenilor și dețin (și ei, de asemenea) posibilitatea de a comunica direct cu un dincolo ce este terenul solid pe care se sprijină edificiul social în întregul lui. Că una sau alta din aceste forme (sau una sau alta din scenele sculptate caldeene) capătă un fel de blândețe naturalistă rezultă numai din aceea că, ici și colo, omul se destinde de puterea exaltantă de mijlocitar pe care reprezentarea plastică și-o oferă și ne-o oferă.

Am greși dacă am subestima importanța considerabilă a moștenirii umane lăsată prin testament de către acest gen de societăți. Cu certitudine, Grecia nu succede imperiilor asiatice teocratice, dar conștiința pe care Grecia o capătă despre sine, în momentul în care cetatea recent constituită tocmai se opune în mod victorios revărsării perșilor, a fost șocul

nervos care a permis o conștientizare și, de asemenea, nașterea teatrului. Trebuie oare să amintim că prima piesă a teatrului grec se numește *Perșii* și, că printr-o întoarcere realmente extraordinară, ne transportă în lumea dușmanilor Greciei ? Suma de experiențe și de tentative, imaginate sau nu, pe care le acumulează societățile teocratice este fără îndoială, în dezordinea sa, la fel de vastă ca și suma bogățiilor acumulate prin jefuire și cucerire.

Deci, se vede că aici arta — ceea ce noi numim artă — exercită o funcție de intermediar între lumea de aici și un transcendent care, exprimat cu putere, constituie terenul viu al unei întregi ierarhii. Sunt oare societăți care trăiesc cu capul în jos și cu picioarele în aer ? Poate. Dar soliditatea unei civilizații nu rezultă din judecățile noastre de valoare. Aici, halucinația lumii de dincolo însuflețește în mod prodigios speculația imaginară plastică.

Nimeni nu s-a mirat vreodată că literaturile, sub forma lor orală cel puțin, s-au constituit în cadrul societăților patriarhale : aceste forme de organizare sprijinite pe familia domestică, celulă economică și religioasă, sunt cele care au produs ceea ce am numit „cântece epice" asupra cărora arheologii și lingviștii au glosat atât, încât sensul lor a devenit uneori obscur.

În mod cert, *Iliada, Odiseea* sau *Vechiul Testament* depun mărturie pentru un gen de viață și o folosire a cuvântului care cer o explicație mai completă. Nu s-a întâmplat așa pentru că acest tip de societate ignoră aproape complet plastica, reprezentarea dramatică autonomă sau, mai general, tot ceea ce exteriorizează existența umană.

Noi nu deținem, acest lucru se înțelege de la sine, decât o parte a mărturiilor care ne-ar fi necesare. Aceasta, probabil, pentru că singurele societăți certe care au succedat societăților patriarhale au fost societățile în care scrisul a jucat un rol ca mijloc de comunicare

generalizat și tehnic de dominare politică. Pe de altă parte, nu se poate uita ce reprezintă „cărturarii" din Alexandria care au întocmit în totalitate textele epice grecești pe care le cunoaștem, astfel încât au mascat redactările întreprinse înaintea lor sub un limbaj în care arhaismul nu este poate decât o pretenție arhaizantă : cum oare să fi putut acești oameni, aflați în biblioteci în momentul când Grecia prealexandrină era ea însăși un vis epic, regăsi formele unei expresii cu aproape douăzeci de secole anterioară lor ? Ar însemna să le atribuim un spirit arheologic care nu este în sensul reflecției alexandrine. Cât despre *Biblie*, este oare inutil să reamintim că s-a constituit din straturi suprapuse unde interpretările seculare s-au depus precum sedimentele unui fluviu ?

Totuși, mitul „bardului" orb sau al „aedului" continuă să ne bântuie amintirile și cărțile pentru copii... Sunt viziuni anecdotice și insuficiente, se înțelege de la sine, chiar dacă, așa cum s-a sugerat, poemele homerice ar fi putut fi specialitatea unei școli de poeți, sau variațiunile unui libret care acompania un teatru de marionete jucat în micile porturi ale Asiei Mici.

Oricare ar fi fost, societățile patriarhale par a fi fost locul unui transfer — cel de la credințele mitologice la conținuturile umane sau, dacă vreți, cel al trecerii de la clasificările tradiționale la sistemele de clasificări individuale. Într-adevăr, multiplele reprezentări care manifestă efortul grupurilor de a socializa forțele cosmice tind, în societățile patriarhale, să se particularizeze în personaje eroice, în figuri de înaintași reprezentând posibilitatea umană de a se impune în viața socială și în natură.

În mod cert, această trecere nu este simplă : zeii intervin tot timpul împotriva lui Hector sau împotriva lui Ulise și dacă ei capitulează în final în fața lui Ulise, este probabil

din cauză că s-a scurs o lungă perioadă de timp care i-a învățat pe oameni să se dezobișnuiască de forțele transcendentale, în timp ce Ahile se supune încă legii cerului. Viclenia lui Ulise este apărarea lui, este apărarea omului împotriva cosmicului. Poseidon se poate juca cu el precum cu un pai; Ulise revine pe insula lui și împlinește un destin uman, pe câtă vreme Ahile împlinește, apărându-și trupul, un „destin" aproape divin.

Dar exact aici se află trăsătura esențială a acestor societăți: extrema particularizare a familiilor grupate în jurul unui tată-proprietar-preot accentuează fără îndoială dominația omului asupra omului și autoritatea care rezultă de aici, dar ea atomizează de asemenea și prezența divină, o dizolvă într-o pluralitate de manifestări diverse. Că acest gen de societate asistă la impunerea conflictului între părinte și fiii mai mari, cum se întâmplă în Biblie, este important pentru noi tot atât cât este și faptul că aceste drame parțiale sunt de fiecare dată absolute, deși rămân totdeauna anecdotice.

Dacă, în aceste societăți, diviziunea muncii este foarte slabă, tot atât de slabă pe cât este acumularea bogățiilor, chiar dacă tot ce stabilește o succesiune în timp se impune cu fermitate, aceasta vine fără îndoială din aceea că poemele despre care vorbim au jucat rolul unei istorii care nu exista încă. *Iliada, Odiseea, Biblia* constituie memoria utopică și trecutul totdeauna prezent al popoarelor care folosesc cuvântul nescris (și care va fi scris în curând în anumite secte privilegiate) pentru a se confirma în existența lor și a asigura această durată care este cu atât mai necesară cu cât este reprezentată de diverse individualități.

Și aceasta impune fără îndoială conținutul și semnificația acestor opere: omul cere acestor cânturi ca ele să constituie trama însăși a vieții colective, ca ele să servească drept legătură între generațiile și oamenii dispersați de

întinderea câmpiei sau a mării. Fără îndoială, se trăiește sub privirea zeului sau a puterilor de dincolo, dar acestea sunt puteri sau divinități geloase, solid înrădăcinate în viața cotidiană, interesate, ba chiar implicate în complexele intrigi omenești. Arta epică nu ne oferă în legătură cu marile fantome ale lumii de dincolo imaginea pe care ne-o dau despre acestea societățile teocratice ; ba, dimpotrivă. Există în intervenția constantă a lui Jehova ceva ce ne amintește de divinitățile teribile din Caldeea sau din Mexic, dar este vorba totuși despre o persoană care își manifestă mânia, gelozia, ura sau iertarea. Umanizare ? Deloc : implicare de neînțeles a lumii de dincolo în treburile omenești. Așa cum Poseidon, marele dușman al lui Ulise, umblă cu șiretlicuri cu cel pe care vrea să-l piardă, și Ulise umblă cu șiretlicuri cu zeul. Și, în sfârșit, trama poemului epic corespunde jocului dublu al omului cu zeii și al zeilor cu omul.

Amestec care, la urma urmelor, este un act de conservare și de menținere. Este vorba despre a dura, de a asigura supraviețuirea unității familiale și domestice, de a impune schimbării constrângerea unei durate interminabile. De unde vine fără îndoială locul pe care îl joacă în această formă de creație arta decorării care îmbogățește cu o greutate specifică pe aceea firească a obiectelor sau a tehnicilor (scutul lui Ahile, numărarea navelor) sau chiar nostalgia familiei, nucleu al ființei și al fericirii (Telemah pentru Ulise, Pământul Făgăduinței pentru evrei).

Dar, dacă funcția acestei arte este să imobilizeze și să consolideze omul în „starea" lui, nu putem uita că este vorba mai ales despre limbaj și despre arta cuvântului. Faptul că poemele homerice sunt sau nu însoțite de scene jucate sau mimate, de siluete din teatrul de umbre sau de marionete, că poemele biblice, precum și ciclul lui Pandji la Kelantan, își vor fi găsit acompaniamentul într-un joc de forme

transparente [1], este din cauză că aici se impune vorbirea ca formă aproape exclusivă de expresie. Vorbire înregistrată în memoria colectivă sau individuală, vorbire care poate fi scrisă : la urma urmelor, religiile născute în contextul civilizațiilor patriarhale sunt cele care se cufundă deodată în lumea epică a expresiei mitice și ele s-au impus ca religii ale cărții (iudaismul, islamismul de după khalifate [2]). Niciodată, în nici o societate, dacă nu cumva poate în ale noastre, limbajul nu a exercitat o funcție socială atât de determinantă ca în aceste societăți patriarhale — aceea de a servi drept principiu de coeziune pentru comunitatea umană.

Se evocă pentru aceste societăți importanța unei „literaturi orale" — termen absurd în sine și care presupune că incertele transcrieri după scriptură de care dispunem epuizează cultura imaginară...

Dar este oare scrisul centrul de gravitație al existenței și al comunicării în aceste societăți pentru care el este un privilegiu de cărturari sau de notabili, reduși ca număr ? Dramatizările, poemele epice, cânturile, pantomimele nu țin de „spațiul literar" care ne este propriu. L. Febvre menționa deja acest lucru în legătură cu Rabelais.

Tiparul sau „Galaxia Gutemberg" nu sunt în mod inevitabil rezultatul oricărei civilizații : chiar în Europa, puternica sa răspândire rezultă dintr-o întâmplare, dintr-o complicitate între rentabilitate și tehnologie. Iar cinci secole de expresie scripturală reprezintă puțin față de un univers social care a ignorat acest fapt

---

[1] J. CUISENIER, *Le théâtre d'ombres à Kélantan*. Gallimard.

[2] Khalifat (sau califat) — formă de stat feudal teocratic întemeiat de arabi pe teritoriile stăpânite de ei, după moartea lui Mahomed (vine de la Caled sau Khaled — cuceritorul Siriei, (582–642) — locțiitor al lui Mahomed *(n. tr.)*.

Într-o carte din nefericire uitată, *Le mythe et le livre*, un elenist, R. M. Guastalla, postula diferența radicală dintre o lume de comunicare orală, gestuală sau sonoră și o lume dominată de carte [1]. Dacă în prima, lectura este un privilegiu al câtorva secte sau aristocrați, sursă de putere și de guvernare, așa cum notează pe bună dreptate G. Duby, în cea de a doua, scrisul generalizat prin tipar modifică locul omului în experiența comună. Iată ce lansează problema validității transcrierii oralului în scris : aceasta nu este deloc generală, și nu privește decât grupuri minuscule sau indivizi răspândiți care adună un cuvânt rătăcitor și îl fixează. Cine va pretinde că traducerea poemelor homerice în epoca lui Pisistrate la Atena, apoi transcrierea lor mai mult sau mai puțin „critică" în perioada alexandrină, nu au deformat realitatea manifestării arhaice ? Ce reprezintă poveștile sau povestirile noastre (fabliaux) reconstituite de copiști mai mult sau mai puțin abili ori mai mult sau mai puțin respectuoși ?

Într-o carte, de altfel interesantă, V. Propp studiază formele structurale ale poveștii europene [2]. Se întreabă asupra validității transcrierii făcute de Charles Perrault în 1697 sub numele fiului său și al doamnei d'Aulnoy ? El ia ca atare fără nici o critică textul în care a fost fixată foarte artificial mișcarea orală a unei istorii în legătură cu care este preocupat să extragă mai întâi efectele literare și mult mai adesea o moralitate [3].

Gustave Cohen a studiat ediţiile sau copiile câtorva „mistere" sau „farse" din Evul Mediu, ca aceea a lui Pathelin. Și vrem să credem că sunt „fidele" acele „ediții" ale lui G. Le Roy de la Lyon din 1489 sau a lui P. Levet de la

---

[1] Gallimard.

[2] *Morphologie du conte*, (traducere), Gallimard.

[3] Ne gândim la lucrările lui J. SORIANO, la cartea lui R. MANDROV, *Despre cultura populară în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, Stock.

Paris din anul următor. Dar care este raportul cu manifestarea reală ? Traducerile făcute la comanda notabililor, a suveranilor, abaţilor, ba chiar a unor „oameni obişnuiţi“ care cumpără un text pe care apoi îl fac să le fie citit la claca — sunt ele reproduceri veritabile ?

Necunoaşterea noastră impune prudenţa. Nu putem reduce imensa proliferare a manifestărilor nescrise ale unei societăţi la câteva „documente“ care ne transmit reflectarea ei. Nu putem spune nici chiar despre tragediile greceşti că acoperă ansamblul experienţei dramatice a lumii elenice. Iar în ceea ce priveşte „legendele“ sau fantasmele din Evul Mediu de la noi [1], noi nu cunoaştem decât partea transcrisă...

O dată cu apariţia cetăţilor ca formă socială originală ce implică un mod de viaţă până atunci necunoscut (şi care dispare o dată cu existenţa cetăţilor autonome), asistăm la o curioasă manifestare a activităţii artistice : expresia creatoare realizează trecerea de la mit la carte...

Mitul, aşa cum îl cunosc toate celelalte societăţi şi aşa cum îl cunosc societăţile ce au apărut în istorie după oraşe, este un ansamblu de reprezentări, lucru care se subînţelege. Dar acest ansamblu de reprezentări rezultă dintr-o intensă dorinţă de clasificare, dintr-o ierarhizare deliberată pe care grupurile o impun anarhiei firesti. Or, aşa cum este, mitul nu a generat niciodată vreo operă de expresie ca atare. Trebuie să amintim acest lucru împotriva acelora care, în mod naiv, vor căuta în mit principiul expresiei artistice.

Aceasta din cauză că figurile despre care am vorbit (măşti, reprezentări fantastice etc.) se situează la punctul de intersecţie dintre clasificările firesti şi clasificările umane, şi nicidecum la nivelul mitului care sugerează în

[1] Este vorba despre Evul Mediu francez *(n. tr.)*.

plus o conduită supranaturală sau sacră. Societățile pot continua să trăiască experiența lor în mitologie, fără ca vreodată nevoia de aceasta să mai producă alte manifestări.

Or, apariția cetății-stat ca formă nouă de organizare originală, departe de a corespunde, așa cum consideră L. Mumford, constituirii unei „bune forme — sau unei structuri definite, în mod armonios legată de specia umană [1], prezintă toate aspectele unui viol sau ale unui scandal față de mediul în care apare. Aceasta ar trebui să fie un motiv în plus pentru a evita înlănțuirea tipurilor de societate, unele în urma celorlalte precum perlele unui colier al istoriei.

Într-adevăr, pentru faptul că orașul apare pe fondul unui tablou de societate patriarhală, ea însăși ivindu-se dintr-un mediu feudal, așa cum a fost cazul cu orașele grecești, că el se cristalizează ca mediu privilegiat în sânul unei lumi dominate de relații feudale solid constituite, așa cum s-a întâmplat în Italia din *Trecento,* faptul de a concentra activitățile umane într-un spațiu restrâns și de a modifica relațiile între grupuri, de a înlocui violența prin cuvântul juridic, războiul prin schimb, și dominația prin politică, toate acestea constituie o profundă revoluție a modurilor de viață și a obișnuințelor existenței. Aceasta este într-un asemenea grad de specificitate și originalitate încât ansamblul formelor de experiență proprii orașului nu supraviețuiește aproape niciodată dispariției sale, iar cetățile libere mor fără viitor. În afara situației, desigur, în care un gen de societate poate transforma și aduna anumite elemente din practica sa vie, printre care se află în primul rând literatura.

Aceasta se întâmplă din cauză că în oraș s-a operat o mutație esențială, cea de la mit la literatură : universului credinței unanime care

[1] *La cité à travers l'histoire,* traducere, La Seuil.

însufleţeşte coeziunea colectivă, literatura îi opune universul scrisului care cere adeziunea pentru mutilarea poetică a termenilor şi a formelor tradiţionale [1]. Adeziune foarte deosebită de cea pe care o implică mitologiile din moment ce se sprijină pe o comunitate inexistentă şi provizorie, cea a oamenilor sensibili la imaginea poetică, schemă simbolică, cu atât mai diferită a reprezentării tradiţionale, încât sugerează o realizare totdeauna deosebită. Vrem să spunem că, dacă într-un sistem mitic, semnul găseşte totdeauna o semnificaţie autentică în participarea unui grup, simbolul poetic este un semn care nu îşi află în mod obligatoriu o semnificaţie. Nu este vorba de schimbări care se exercită la nivelul cuvintelor uzuale pe care activitatea poetică le deturnează din sensul lor obişnuit şi care capătă din acest fapt o valoare neobişnuită ?

Această transformare nu afectează numai limbajul ci şi conţinuturile : povestea Antigonei nu este un mit din cauză că micuţa prinţesă, care aruncă un pumn de nisip ritual peste cadavrul fratelui ei, se supune doar unei indicaţii a ritualului patriarhal. Cel puţin, transpus în climatul cetăţii unde domneşte legea, de unde „Vendetta" ca ritual familial este exclus, acest gest devine dramatic pentru că aparţine unei lumi care nu mai supravieţuieşte decât prin exigenţele sale „culturale". Lovitura de geniu a poetului (şi este lovitura de geniu care justifică tragedia greacă) nu este oare de a provoca interesul spectatorului *orăşean* pentru fiinţă şi pentru conştiinţa unui personaj „depăşit" cu mult de viaţa prezentă ? Dar această transpunere care constă în a face perceptibil contrariul a ceea ce este şi care explică faptul că Eschil întemeiază teatrul patetizându-i pe duşmanii învinşi ai Greciei, nu este oare mişcarea însăşi a acestei dialectici care nu apare decât în contextul oraşului ? Se apre-

[1] R. M. GUASTALLA, *op.cit.*

ciază mai bine, astfel, iluziile pe care și le-a făcut Nietzsche când acorda mitului rural vechi ceea ce acesta nu putea avea și faptul că atribuia dialecticii moartea tragediei pe care o însuflețea în principiul său de la începuturi.

O dovadă *a contrario* de ceea ce sugerăm noi ne-ar putea furniza non-evoluția teatrului japonez Nô : sistematizat de școala Zeami, teatrul Nô se imobilizează în starea în care probabil se găsea „drama liturgică" veche grecească : reprezentarea ritualizată a unei acțiuni fără conflict în care manifestarea suferinței și a bucuriei rezultă numai din povara inevitabilului asupra unei ființe personificate. Autorii de Nô continuau să reprezinte această acțiune și, fideli tradiției ezoterice a sectelor, nu schimbau cu nimic formele unei dramatizări care nu ajungea niciodată la dramă. Pentru ca tragedia să înceapă, nu trebuie ca o conștiință de poet să se revolte prin personajele sale împotriva unei ordini stabilite ? Nu trebuie oare împrumutată propriului contrariu, criminal sau erou, o conștiință care, pe măsură ce se destramă, să se opună conștiinței comune actuale sau trecute ? Dar „respectabilul Nô" va rămâne descrierea unei istorii. Nimeni nu îl trădează. El se va închide în respectul pentru idealul său. Nu a fost niciodată o tragedie.

Trebuie oare să mai spunem în ce măsură răspunde arta plastică elenică acestei vocații dialectice ? Marile figuri sculptate sunt uneori fără îndoială exaltarea omului sau a omului individual, individualizat prin corpul său ori prezența lui fizică. Ele sunt de asemenea o contestare a suferinței sau a „fatalității". Cel puțin, într-un fel sau altul, ele rezultă dintr-o voință de a plasa individul în centrul sensibilității umane, de a ilustra omul prin forța de specificitate pe care o prezintă. Figurile „arhaice" din Asia Mică sunt idoli, statuile grecești sunt personaje : așa cum se prezintă, ele revelează voința unui artist de a impune individul comunităților impersonale din Asia și

din imperiile teocratice. Aceasta constituie, fără îndoială, un act de aculturație de o extraordinară importanță, din moment ce este vorba, în confruntarea grecilor cu imperiile teocratice orientale sau egiptene, de singura întâlnire durabilă pe care am cunoscut-o în mod real : cândva, popoarele dușmane nu se înfruntau decât pentru o scurtă perioadă, cea a luptelor care îi opuneau. Unul dintre ele dispărea și nu rămânea nimic din învins. Faptul că grecii rezistă perșilor, că distrug pericolul și amenințarea orientală, fără ca totuși să distrugă principiul imperiului teocratic în sine, deschide o confruntare ostilă și neostilă care, fără îndoială, explică în parte intensitatea vieții artistice grecești. Grecia contesta unei alte ordini umane dreptul de a exista și se simțea contestată în ea însăși de către dușman. Există în întreaga artă plastică grecească o revendicare a libertății care depășește cadrul ilustrării banale a vieții. Poate tocmai din acest motiv putem vorbi despre artă în sensul modern al cuvântului în cetățile grecești : pentru că aici omul a fost conștient, pentru prima dată, că-și imaginează potrivit realului.

S-ar mai putea oferi exemple de același gen gândindu-ne la climatul orașelor libere italiene, care, începând din *Trecento* și până la apariția monarhiilor aventuriere, servește drept matrice pentru idei, forme și intuiții diverse pe baza cărora cratia noastră trăiește încă.

Este vorba de orașe libere sau cel puțin libere în legătură cu structurile feudale ale epocii. În care viața se concentrează și își accentuează formele de comunicare din cauza acestei creștri a densității sociale în interiorul unui spațiu restrâns. S-au pus necontenit întrebări în legătură cu apariția și dezvoltarea artei de a picta la Veneția sau la Florența. Și, cu siguranță, influența icoanelor, a picturii creștine și a diverselor reprezentări ale artei decoratorilor nu este suficientă pentru a ex-

plica apariția conștientă a picturii. Wölflin s-a întrebat în legătură cu cele de mai sus tot atât cât Berenson sau Malraux.

Se pare totuși că acest climat de concentrare intensă, care se impune în orașul-cetate, conferă reprezentării plastice forța de a deveni o explorare metodică a întinderii sau a spațiului, în măsura în care acest spațiu devine în mod explicit „experiența însăși a omului". Această concentrare poate ea singură să ne facă să înțelegem cum spațiul a putut deveni o preocupare privilegiată, de vreme ce densitatea socială și comunicarea intensă pe care o antrenează fac posibilă abstragerea unui element din realitate și tratarea sa în mod separat. În ce așezare rustică, în ce mănăstire, în ce castel, spațiul comunicării între oameni ar fi putut deveni în mod conștient un obiect de speculație sistematică ? În ce alt cadru s-ar fi admis ca reprezentarea dramatizării umane sau sacre să depindă de combinația de forme gândite pentru o suprafață plată organizată în perspectivă, în profunzime ? [1]

Să adăugăm această constantă supralicitare ce rezultă din schimbul intensiv de cuvinte, de emoții, de bogății, de bunuri, de spectacole, care se stabilește într-un oraș ca Veneția sau Florența între marile familii. În spațiul abstract al picturii se proiectează acumularea bogățiilor orientale digerate de Veneția, luxura [2] unei existențe care, din ce în ce mai mult, se reprezintă ea însăși prin pictură sau celebrarea publică.

Conștientizările succesive ale lui Alberti, Leonardo sau Tintoretto rezultă din această imensă concentrare și din voința deliberată care se accentuează de altfel într-un alt cadru social), de a trata experiența esențială a omu-

[1] Vezi P. FRANCASTEL, Les cadres imaginaires de la figuration, în *La Réalité figurative*, Œuvres 2, II, Gonthier, col. „Médiations".

[2] Termen livresc ce desemnează lascivitatea, desfrânarea *(n. tr.)*.

lui — spațiul — ca pe o teoremă ce trebuie demonstrată și ca pe un postulat ce trebuie recunoscut. Această întrebare ce se pune chiar asupra modului de comunicare în interiorul orașului, simbol al spațiului stăpânit și trăit, atrage după sine fără îndoială conștientizarea artei ca atare. Chiar și așa, omul descoperă că este vorba de a-și imagina în concordanță cu realul. Și chiar și așa, realizarea artei corespunde căutării unei definiții a omului.

Se înțelege că funcția artei în cetăți este în același timp originală și surprinzătoare. Numai acolo se poate vorbi despre artă în sensul actual al cuvântului. Pentru că arta este în mod real o conduită îndreptată către imaginar și pentru că acest imaginar este explorarea experienței. Postulând acest lucru, artistul regăsește elementul fundamental care conduce existența cetăților : libertatea colectivă se dezvoltă în acest cadru cu o forță impresionantă, fixează și codifică relațiile umane înlocuind violența prin cuvânt sau lege, recunoașterea „interesului general" și a respectabilității egale a indivizilor. Arta, în acest sens, corespunde acestei tentative grandioase de ordonare a experienței umane. Ea este o comunicare reflectată, o glorificare a comunicării și a participării. Funcția sa este de a accentua și de a exalta aceste raporturi vii.

Totuși, lucrurile nu sunt în totalitate simple : din cauză că orașele libere devin toate tiranii, arta sfârșește prin a transcende această bogăție de comunicare și prin a se pune în serviciul puterii. Speculația asupra spațiului presupunerea libera comunicare a conștiințelor egalitare în trama unui oraș liber. Puțin câte puțin și aidoma teatrului grec care va muri la apariția lui Alexandru (care ar fi vrut să-l conserve), pictura se va transforma pentru a slujii măreția unui Prinț. Ea își va schimba funcția. Cel puțin, va fi reprezentat o posibilitate viabilă, aceea de a constitui, chiar dacă în

mod trecător, o ordine umană în care comunicarea să biruiască asupra dominației.
Contrar celor ce se cred și ideii pe care romantismul și-a făcut-o despre Evul Mediu, societățile feudale oferă cel mai bogat și cel mai variat dintre modurile de expresie, de posibilități și de varietăți în funcțiile creației imaginare...

Fără îndoială, pentru că în aceste perioade nu a pătruns decât „dominația Bisericii", sfârșitul lumii antice este o „oră neagră" sau, mai simplu, servitutea relațiilor de la om la om (legături de vasalitate), s-a estompat bogata varietate a formelor pe care o implică acest tip de societate în toate civilizațiile sau regiunile lumii în care apare. Ar trebui chiar spus că este vorba despre forma cea mai bogată în contradicții, în competiții și în rivalități — chiar dacă aceste rivalități se anulează uneori și atunci condamnă acest tip de societate la stagnare [1].

Cu toate acestea, în vechiul Islam care a fost din Iran până în Spania una dintre regiunile cele mai bogate, mai liberale și mai fecunde pe care le va fi cunoscut omul, în Japonia secolului al XV-lea (Japonia luptelor „shogunale"), în Europa, în Rusia și în anumite regiuni africane (Congo) sau asiatice (sudul Indiei), ceea ce numim societate feudală a dezvoltat extraordinare tensiuni și, aceasta se înțelege de la sine, imagini tot atât de diferite ale expresiei artistice.

Nu putem relua aici o analiză pe care am întreprins-o în altă parte [2], dar este frapantă constatarea în legătură cu varietatea și diversitatea imaginilor expresiei artistice în societa-

---

[1] Asupra acestei diversități interioare uneori echilibrată a societăților din Evul Mediu european, vezi H. PIRENNE, *Histoire économique et sociale du Moyen Age* (Presses Universitaires de France), J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age* (Gallimard) și *La civilisation de l'Occident médiéval* (Arthaud).

[2] *Sociologie du théâtre*, p. 63—145.

tatea feudală europeană. Iată expresia sacră ce antrenează totodată arhitectura, sculptura, decorația și teatrul religios într-o imensă întreprindere de halucinație mistică, cu atât mai intensă cu cât Biserica, ce postulează universalitatea, nu controlează decât anumite sectoare ale vieții economice și sociale ; după aceea, arta mistică a comunicării interpersonale așa cum o concepe poezia acelor *trobar clus* și așa cum o reia Dante, artă conștientă pusă în slujba glorificării transcendente a dragostei ; și încă, iată multiplele ilustrări ale vieții cotidiene în care grupuri sau cetăți caută o asigurare și o confirmare a existenței lor, teatralizări (elaborate sau nu) ale locurilor publice precum la Arras, în Flandra, sau în Germania cu Hans Sachs. Dar ar trebui de asemenea să evocăm, după Huizinga și frumoasa descriere pe care a oferit-o acestor fapte în *Amurgul Evului Mediu* [1], atracția specială și foarte răspândită în toate straturile populației pentru combinația alegorică a culorilor și a sunetelor, un fel de principiu accentuat al clasificării sociale transpus în viața cotidiană [2], voința de posesiune a lumii la scară redusă ce se manifestă atât în miniaturi cât și în reflecțiile mai mult plastice decât filosofice asupra „microcosmosului".

Ar trebui să spunem, de fapt, că niciodată vreo societate nu a utilizat atât de sistematic conștiința de a crea forme și că nici un alt tip de societate nu a oferit o atât de mare competiție acestei rivalități a aspectelor imaginare, toate încastrate în viața reală [3]. În mod cert, nu se

---

[1] Editura Payot.

[2] Islamul a cunoscut într-un mod foarte acut acest gen de poezie : în Iran, în Spania, mai târziu în Maghreb nu existau, oare, încăperi rezervate păsărilor de felurite specii al căror tril, studiat în funcție de această varietate, constituia un divertisment intens, aproape extatic ?

[3] O abordare pertinentă a acestei realități imaginare găsim în lucrarea lui G. DUBY, *Le temps des cathédrales*, Gallimard.

poate vorbi despre o artă așa cum o înțelegem noi astăzi, adică în sensul în care creația nu angajează în mod total ființa care i se dedică : totuși este vorba despre o creație multiplă și diversă care participă la constanta rivalitate socială, economică și politică ce caracterizează acest tip de societate. În aceeași măsură în care sansele de intervenție a libertății în viața colectivă sunt diverse și pariate (prea variate pentru a fi în mod real eficace), arta, și ea, oferă imagini incomparabil multiple.

Se uită acest aspect când se vorbește despre unitatea Evului Mediu și că s-ar vrea să se vadă în expresia plastică a partiului unei catedrale, de exemplu, sculpturile care i se atașează, pictura, vitraliile, o unitate armonioasă. Și acolo cântărim iluzia întreținută de noțiunea de „concepție asupra lumii", când aceasta pretinde să ne ducă la coerența și unitatea formelor ale căror semnificații intenționale sunt atât de diferite. Dacă am fi privit oare cu atenție componentele artei Evului Mediu european, nu am fi văzut apărând divergențe profunde și radicale între sculptură și arhitectură, pentru a nu vorbi decât de acestea ? Este oare sigur că arta constructorului bisericii din Aulnay de Saintonge mergea în același sens cu cea a sculptorului care sculptează admirabilul timpan al portalului sudic ? *Eva* de la Autun, *Omul-cerc* de la Vézelay [1] vorbesc oare același limbaj cu constructorul bisericii care îi ține ? Sociologia artei nu ar avea oare un interes marcant să repună în discuție prejudecata unității unei epoci pentru a încerca să pătrundă divergențele de limbaj și de intenții, acolo unde criticul modern acoperă totul sub aparența abstractă a armoniei sau a sistemelor coerente ?

---

[1] Localitatea unde există o superbă biserică abațială (Sainte-Madeleine), rămășițele unei abații fondate în 864 *(n. tr.)*.

Nimic nu ne poate aduce o imagine mai pregnantă a varietății funcțiilor exercitate de artă într-o epocă, decât aceste societăți feudale unde se observă conduitele imaginare materializate în piatră, în sunete, în culoare și în cuvinte, cum încearcă, fie — la rândul ei, să formuleze o definiție a omului pe care nici un grup, nici o forță nu este în stare să o impună umanității întregi. Funcția creației artistice în această epocă rezidă din multitudinea aspectelor sale prin care se definește, prin rivalitatea pe care o implică între diversele definiții a ceea ce trebuie să fie omul. În mod cert, elementul normativ este în această tramă colectivă în mod special accentuat din cauză că multitudinea de coeziuni și de grupuri, comparată cu aparenta unitate de credință, creează o situație ambiguă, deseori dureroasă, din care omul nu iese cu bucurie. Aspectul normativ, idealismul pe care îl implică formele de creație rezultă din această tensiune și din sublimarea, pur abstractă, a unei transcendențe în care s-ar găsi realizată această imagine a omului pe care trebuie să o demostrăm în mod precis. Dar toată această epocă a perceput arta ca pe un efort de justificare, o punere în pericol a omului în numele valorilor universale pe care nimeni nu le putea impune, având în vedere diversitatea lumii înseși.

Deci, totul se petrece ca și cum rolul artei în societățile feudale s-ar înțelege în lumina acestei rivalități între direcții diverse și contradictorii. De parcă această rivalitate era principiul și scopul acestor moduri de expresie și arta s-ar fi definit exact pe măsura obstacolului pe care omul îl avea de trecut pentru a afirma o „ordine" umană nerealizată (și poate nerealizabilă). Măreția tulburătoare a acestei arte rezultă deci din faptul că ea ne pare totdeauna ca aceea a unei victorii amânate sau a unei înfrângeri a absolutului.

Toate tipurile de societate pe care le-am examinat rămân *tradiționale*, adică le putem întâlni în diverse momente condamnabile ale istoriei omenești fără ca apariția lor să antreneze tulburări radicale, în formele de existență și în posibilitățile oferite, pentru grupuri și pentru indivizi.

Se întâmplă cu totul altfel în societățile despre care vom vorbi acum, căci dezvoltarea economică pe care o implică (acumulare capitalistă, înalt nivel al inventivității tehnice, creșterea industrială etc.) provoacă în relațiile umane și în structurile globale sau parțiale schimbări de natură, ale căror consecințe nu permit nici o comparație cu societățile tradiționale. Trecerea acestora din urmă la societăți afectate de schimbare provoacă multiple fenomene de ruptură ale căror efecte asupra vieții psihice și spirituale sunt imense. Experiența artistică este, din această cauză, afectată în primul rând.

Am arătat ceva mai înainte importanța conceptului de *anomie* pentru analizele de sociologie a artei. Nu putem decât aminti că cea mai mare parte a problemelor de creație artistică, în societățile moderne, rezultă din efectele anomiei : trecerea societăților tradiționale feudale din Evul Mediu european la societățile monarhiste unde apar capitalismul și modurile de producție și de viață economice care îl însoțesc antrenează șocuri și contradicții multiple din care expresia artistică trage beneficii imediate.

Faptul că primele personaje dramatice ale teatrului elizabetan sunt criminali sau asasini, că omuciderea se impune ca factor motrice în întreg teatrul acestei perioade (și în Spania Secolului de aur), aceasta presupune conduite noi mai individualizate, negative în mod aparent și care sunt tot atâtea proteste împotriva unei ordini, cât dorință nostalgică pentru relații fondate pe valori încă necunoscute. Teatrul a constituit, de altfel, una dintre formele

privilegiate ale acestei perioade de ruptură, în măsura în care exteriorizarea anumitor trăsături omenești, ținute ascunse până atunci sau mascate sub voalul credinței, este o violare a publicului, o dezgolire îndrăzneață, până atunci blestemată, a omului.

Dacă nuditatea în pictură apare cam în aceeași perioadă la Cranach, Dürer, la italieni și la francezi, nu se întâmplă aceasta în numele aceleiași revolte (inconștiente sau nu) împotriva păcatului originar care condamnă carnea la a nu fi decât un suport anecdotic al sufletului ? [1]. Protestul erotic pe care îl implică pictarea atentă a Evelor sau a Dianelor conduce la afirmarea existenței terestre a corpului. Nu atât din cauză că Renașterea sau ceea ce numim astfel a supraevaluat individualismul (abstractizare ce nu corespunde totdeauna unei experiențe concrete), ci pentru că tentația cărnii, în aceeași măsură ca exteriorizarea crimei pe scenă, este un act de protest împotriva „culturii" anterioare (acest cuvânt fiind luat aici în sensul în care îl folosesc antropologii contemporani). Or, nu se sparge sistemul valorilor stabilite disprețuindu-l, ci violându-l.

Această funcție anomică a artei nu este singura pe care o regăsim în societățile monarhiste. Pentru că aceste societăți asistă la apariția unei puteri suverane etatizată și centralizată, care pune capăt diversității feudale și dispersiei din Evul Mediu, din cauză că elementele cele mai conștiente ale unei burghezii (cantonate până acum în ocupația comerțului) intră în administrația regală pentru a ajuta la unificarea și la omogenizarea teritorială și administrativă, arta mai exercită și o altă funcție : cea de servitor glorificator al puterii

[1] Se vorbește aici despre nuditatea dorită și nu despre nuditatea mistică a „înălțărilor" sau a „Raiurilor". Cele două aspecte pot, așa cum se întâmplă la Breugel sau la Bosch, să se regăsească în același tablou (vezi Kenneth CLARK, *Nudul*, traducere, Gallimard).

centralizatoare și al Statului. În Anglia, în Franța, în Italia, în Austria, în Spania, monarhiile acaparează puterea artistică latentă și dispersată, o confiscă spre profitul lor. Faptul că Francisc I l-a făcut să vină în Franța pe Leonardo da Vinci poate trece ca încă una din multiplele rivalități între curți și protectori. Dar faptul că Ludovic al XIV-lea organizează la Versailles și la Paris centrul administrativ al producției artistice (Academia franceză, Comedia Franceză etc). ne arată că regalitatea a înțeles că arta, sub toate formele sale, servește la stabilirea puterii, ajută la strălucirea unei caste sau a unui om, că poate deveni ilustrarea Statului.

Aceasta explică ruptura pe care o regăsim adesea în viața unui număr însemnat de dramaturgi sau de pictori, contemporani ai acestor schimbări sau care vin după ce aceste schimbări se stabilizează. Toată lumea a vorbit despre „cele două cariere" ale lui Corneille, fără să spună că autorul *Cid*-ului fusese întrerupt în elanul său creator de apariția unui gust și a unui principiu de expresie cu totul contrare celor care guvernaseră primele sale piese de teatru. Viața lui Calderon (de la Barca) este marcată de o ruptură de acest gen, ce corespunde de altfel stabilirii lui definitive la curte și creării de piese pe care le numim „baroce". Suficiente aspecte ale picturii, care ne apar astăzi ca „fantastice" rebzultă, așa cum a arătat Roger Caillois, din compunerea *rațională*, de elemente regrupate într-un sens neașteptat, pentru că ele ascund uneori un protest împotriva viziunii oficiale a artei [1]. Georges Bataille a dat exemple frapante ale erotismului protestatar al lui Poussin [2].

Dar fantasticul nu este decât un protest ascuns și discret. Arta merge în sensul exacerbării formelor oficiale care sunt tot atâtea

---

[1] În *Au coeur du fantastique*, Gallimard.

[2] *Les larmes d'Eros*, Pauvert.

controale sociale". Stilul academic, neoclasic, manierismul, într-o măsură însemnată anumite aspecte ale barocului francez sau italian răspund acestei ilustrări a lumii calme și stabile pe care o fondează monarhiile. Univers echilibrat în care delirul este exaltarea de sentimente admise și recunoscute.

Acestei arte de justificare îi replică arta de confirmare care corespunde aceleiași funcții, dar orientată către valorile clasei burgheze care începe să se constituie ca atare și să se afirme ca situație socială independentă. Teatrul englez, moralismul sau juridismul francez, de la Diderot la Rousseau, definesc aceste exigențe, și „nașterea spiritului burghez", parțial analizată de Groethuysen, corespunde formulării lente, adesea abstracte, a acestor aspirații care caută confirmarea existenței lor într-o viziune ordonată a vieții. Faptul că Revoluția franceză nu a produs forme creatoare noi rezultă fără îndoială din aceea că, așa cum a semnalat Focillon, „revoluțiile sunt mari moștenitoare" [1], dar și din faptul că singura formă de expresie concepută de perioada '89—'99 fusese căutarea unei confirmări a societății prin ea însăși — este sărbătoarea civică. Acolo se manifestă, sub aspectele spectacolului, voința de a găsi, printr-o exteriorizare simbolică a evenimentelor fundamentale ale istoriei recente, o confirmare publică a unui gen de viață și a unei etici.

Acestei duble funcții a artei în societățile monarhiste și în societățile liberale care, măcar în acest punct nu se deosebesc de precursoarele lor, i se adaugă o altă funcție atribuită în general dinamismului clasei burgheze. Cu certitudine, nu vom reține aici însă interpretarea lui Hegel sau pe cea a lui Lukacs despre roman, pentru că ni se pare că proliferarea enormă a acestei experiențe imaginare aplicată la proză își găsește semnificația nu în

[1] *La Révolution de 89, Mélanges,* Presses Universitaires de France.

starea de moment a unei clase, ci în descoperirea, rămasă fără răspuns, a existenței unei tensiuni între grupuri în întreaga societate. Pentru că *Moll Flanders, Lady Roxana, Țăranul parvenit, Marianne,* Julien Sorel, Rastignac nu sunt reflectarea unei voințe de a trăi „burghez", ci rezultă dintr-o întrebare pusă de scriitor multitudinii de posibilități deschise într-o societate, a cărei organizare rămâne „misterioasă", cum spun unii, „anarhică", cum spun alții.

G. Gurvitch citează un pasaj din Saint-Simon care pare să corespundă acestei funcții a expresiei artistice : „Una dintre experiențele cele mai importante care trebuie făcute asupra omului constă în a-l stabili în noi relații sociale..., de a parcurge toate clasele societății, de a se plasa personal în cel mai mare număr de poziții sociale diferite și chiar de a crea pentru alții și pentru el relații care nu existau". [1] Alura experimentală a acestei investigații a lumii reale de către imaginar frapează, dacă ne gândim că romanul, departe de a „reflecta" valorile unei clase (care nu a fost niciodată conștientă cu adevărat de acest lucru) prelungește surpriza de a aparține unei societăți în care relațiile umane și situațiile sociale sunt multiple. A face proba voinței individuale, confruntate cu aceste diverse „poziții", nu înseamnă a descrie o parte din eforturile unui romn ? Voința, ambiția de „a ajunge", dorința de putere, cezarismul sau „aventurismul" eroilor romanului european nu sunt tot atâtea întrebări, puse de un creator, asupra șanselor de intervenție reale de care dispune un om în societatea care îl înconjoară și în care locuiește ? Formele și șansele libertății nu se exprimă oare prin această simbolică tentativă de posesiune a societății de către un personaj ?

---

[1] G. GURVITCH, *C.-H. de Saint-Simon, la physiologie sociale.* Preses Universitares de France, col. „Bibl. de Sociologie contemporaine".

În societățile monarhiste, apoi în cele liberale, se pare că aceste trei funcții exercitate de creația artistică uneori se verifică și se armonizează, iar alteori se opun deosebindu-se în mod pregnant. Acest lucru depinde de ideologii, de importanța atitudinilor și de intensitatea cu care grupurile, sau o societate, răspund prin aprobarea sau prin reprobarea lor la afirmațiile artei.

Nu putem generaliza conceptul de „societate industrială", nici pe cel de „societate dezvoltată" : el definește un număr mic de *națiuni* contemporane. Faptul că societăți tradiționale sau chiar de tip liberal privesc ca pe un model al lor și ca pe o formă incontestabilă a viitorului lor, țările unde creșterea domină menținerea ordinii, aceasta ține de visare : din toate țările neeuropene (și, bineînțeles, prin civilizația lor U.R.S.S.[1] și Statele Unite sunt țări europene) care s-au îndreptat spre „modernitatea" economică și socială, doar Japonia a trecut frontiera între cele două lumi. În celelalte țări, *formele* societății industriale au putut să se impună, nu și creșterea în sine : se poate exporta televiziunea, se pot exporta produsele din material plastic sau cinematograful, se poate constitui un „nou mediu uman" care atrage după sine câteva impacturi cu vechea societate, dar nu se exportă producția economică modernă nici creșterea. Se poate implanta o configurație administrativă sau tehnică, dar nu este sigur că această implantare este pe termen lung un factor motrice de schimbare. Creșterea industrială, aceasta pentru că este o activitate care depășește în mod constant cadrul social al structurii în care apare, implică o schimbare permanentă, o revoluție continuă care coordonează formele și relațiile umane, oricât de noi ar fi ele, multiplică situațiile imprevizibile, problemele care trebuie urgent re-

[1] Traducerea este după ediția a treia a lucrării, din 1984 *(n. tr.)*.

zolvate şi pune problema iritantă şi permanentă a inadaptării omului la o lume pe care el a creat-o, fără să fi dorit acest lucru în mod expres.

Amintim această diferenţă pentru a preciza că numai ţările unde există o creştere industrială reală şi unde această creştere produce schimbare (şi nu doar o trecere banală de la tradiţional la nou...), pot fi generatoare de societăţi moderne. În mod aparent, acele ţări care au primit din exterior formele tehnice ale creşterii (rezultatele sale din planul al doilea) par să aibă probleme asemănătoare; nimic din toate acestea : dacă se ivesc situaţii analoge, aceasta este din cauză că sunt transportate în mod arbitrar, dintr-un cadru în altul, preocupări care, transplantate, devin adesea monstruoase sau pur şi simplu sterile.

Deci, faptul că creaţia artistică *sub toate formele* sale suportă o mutaţie radicală, în ţările industriale, nu rezultă doar ca urmare a apariţiei de tehnici noi de transmitere a mesajelor intelectuale, ci din aceea că producţia însăşi provoacă şi continuă să producă schimbări care plasează schimbarea în centrul preocupărilor existenţiale ale omului.

Faptul că numeroşi artişti născuţi în ţări subdezvoltate, semidezvoltate, care stagnează sau se menţin la un nivel mediu, emigrează spre regiuni ale lumii unde se face simţit cu mai multă acuitate impactul schimbării asupra creaţiei, iată ceva ce merită atenţie. Deja, „venirea la Paris“ a provincialilor, în secolul trecut, constituia un „tropism“ de acest gen. Mişcarea s-a precipitat şi generalizat. New York, Londra, Paris atrag, nu din cauza caracterului lor deosebit, ci pentru că aici lumea este mai sensibilă decât în altă parte la noile funcţii exercitate de creaţie în societatea industrială.

Or, de îndată ce vorbim despre aceste funcţii ale artei în societatea industrială modernă, trei remarci se impun care atrag întrebări

contradictorii între ele. Și mai întâi aceasta : societatea modernă și dezvoltarea tehnică ce o însoțește au făcut posibilă realizarea simultană a tuturor formelor de artă cunoscute până atunci, au permis juxtapunerea tuturor funcțiilor artei descrise până atunci.

Acestei prime remarci îi corespund două întrebări. Prima pleacă de la constatarea lui Malraux, în *Les voix du silence,* și anume că, grație tehnicilor de reproducere mecanică, omul modern a devenit moștenitorul și contemporanul operelor lumii întregi. Dar „muzeul imaginar" este un rezultat sau un punct de plecare ? La această întrebare răspunde lui Walter Benjamin care consideră că poate avansa ideea că tehnicile de reproducere mecanică îl aduc pe omul modern în fața instanțelor fundamentale uitate, mascate de morală sau „cultura" societăților tradiționale — sexul, moartea, dorința etc. O altă întrebare se impune atunci : cum poate omul să regăsească această „literalitate", să recupereze o „natură" de care s-a îndepărtat definitiv ?

Cea de-a doua remarcă se referă la funcția creației în societățile industriale : multitudinea grupurilor devenite „consumatori" de artă a smuls dreptul de a se bucura de operele din cercul de privilegiați sau de participanți „din întâmplare" (locuitorii orașelor sau vecinii palatelor), dar a făcut din problema comunicării elementul esențial al oricărei creații.

Cu certitudine, se fac dizertații interminabile asupra diversității publicului de cinematograf, de teatru, de televiziune sau de pictură. Li se solicită chiar părerea, sub forma unor anchete de opinie ce informează mai ales asupra modului în care anumite elemente din aceste grupuri intelectualizează mișcarea ce le duce la acest consum ; dar nu este sesizat cât anume din această nevoie de consum este înainte de toate o *dorință de participare,* tinzând *totodată* să accentueze cantitatea de emoții cuvenite unui individ grație locului pe care îl

ocupă acesta și să integreze același individ într-o experiență mai largă [1]. Direcție dublă : un sens conduce la îmbogățirea cadrului experienței conferite de identificarea creatoare cu personaje imaginare, iar celălalt la omogenizarea, la topirea fără contur în comuniunea cu stereotipurile obișnuite.

Dar dacă oamenii dincolo de grupările socio-profesionale tind să se regrupeze în *public*, aceasta înseamnă că creația imaginară este aici un instrument în serviciul unei comunicări intense pe care o însuflețește și o accentuează. Esența artei s-a dizolvat în comunicarea mesajelor artistice, așa precum noțiunea unui Dumnezeu unic s-a dizolvat în varietatea situațiilor umane și a moralelor. Și este greșit, așa cum se întâmplă adesea, să vorbim despre cultură „înaltă" și „joasă", sub pretextul că, nu totdeauna comunicarea vehiculează modelele estetice pe care o judecată severă nu le poate contesta ; în însăși trama comunicărilor intense pe care le implică tehnica modernă, opera își poate regăsi un sens [2].

A treia remarcă se referă la însuși conținutul expresiei și la modificarea perceperii operei de artă în sine. Asupra acestui aspect, revenim în capitolul următor al acestei lucrări, dar trebuie să constatăm de pe acum în ce măsură atitudinea estetică sau, mai general, modul cum este primită opera de artă și așteptarea colectivă s-au schimbat. Este evident că aici intervin în mod precis schimbările operate de tehnici : putem constata că obiceiul de a vedea un spectacol „direct", la cinematograf și la televizor, a apropiat forme, până atunci diferențiate, ale percepției și a confundat, în destule cazuri, atitudinea estetică și perfecțiunea evenimentului istoric trăit. Această

[1] Vezi pe această temă Edgar MORIN, *Les stars*, Le Seuil, și, mai general, *L'esprit du temps*, în două volume, Le Seuil.

[2] Vezi discuția în „Diogene", nr. 5, între Brogan și Mac Donald.

asimilare a obiectului imaginar cu evenimentul real (sensibil la teatru, bineînțeles, la cinematograf și chiar în sculptură sau în pictură) poate modifica structurile operei imaginare apropiind-o de talmeș-balmeșul vieții cotidiene, înrădăcinându-l în existență; dar, în mod contradictoriu, prin eforturi repetate de a privi și a descoperi lumea la televizor ca pe un spectacol, publicul sfârșește prin a nu mai reacționa în fața acestui eveniment ca în fața unui eveniment real!

Dar toate acestea caracterizează înrădăcinarea socială crescândă a artei în viața concretă, imersiunea din ce în ce mai marcată a imaginarului în trama existențială a vieții colective, la nivelul comunicațiilor care sunt tot atâtea semnificații ale intensității crescânde, ce caută să creeze o comunicare generalizată, cu atât mai imposibil de atins cu cât stratificarea socială este mai diferențiată și mai complexă în „societățile industriale".

Dincolo de diferența între straturi, clase, grupuri, frontiere care despart națiunile, se constituie nebuloasa audio-vizuală care estompează particularitățile și aboleşte întârzierile de transmitere. În acest „sat social" despre care vorbește McLuhan domnește universalitatea stereotipurilor și un puternic „proces de masificare" (Sartre) este cauza care antrenează o omogenizare a conștințelor.

Tehnologia reproducerii imaginii, inseparabilă de producția industrială ori de pieţele ei[2] atrage după sine „această senzație necu-

---

[1] După ce își va fi primit doza zilnică de asasinate, de crime, de accidente, de catastrofe, de războaie *în imagini*, spectatorul de televiziune nu trebuie oare să opereze o conversie adesea imposibilă pentru a regăsi evenimentul trăit?

[2] Pieţele din țările „lumii a treia" care nu pot din punct de vedere tehnic să conceapă utilajul tehnologic (TV, electronică), dar pot să și-l însușească: țăranii din gherile nu știu și ei să se servească de arme sofisticate pe care ar fi incapabili să le inventeze și să le construiască?

născută de ubicuitate într-o a patra dimensiune, ce suprimă spațiul-timp" evocată de Abel Gance și citată de P. Virilio, care amintește că viteza de transmitere tulbură la fel de radical cultura pe cât o face arta războiului [1]. Iată ce modifică rolul „realității figurative" ale cărei componente, în totalitatea lor, devin produse „vandabile" pe piața consumului. Dar un consum care trezește un „libido" de un tip necunoscut lui Freud [2]. Cum să nu fie tulburate percepția imaginară și creația?

Astfel iau naștere mai multe interpretări-explicații care caută, toate, să înțeleagă mutația ce se operează după douăzeci de ani — din care nu facem aici decât să enumerăm:

— Cea a lui Adorno și a prietenilor săi, mai întâi. Pentru că este cea mai pătrunzătoare, dar și cea mai veche: ea datează de la criza provocată de victoria nazismului în Germania și distrugerea uneia dintre cele mai bogate culturi europene. Recuzând în același timp marxismul degradat de stalinism și industria culturală pe care o descoperă în Statele Unite unde s-au refugiat — și care depășește cu mult temerile și presentimentele lui Walter Benjamin [3] — „școala" pe care o numim

---

[1] P. VIRILIO, *Esthétique de la disparition* (Balland) și *Vitesse et politique* (Galilée). Vezi și H. HUDRISSIER, *L'Iconothèque*, D.F., I.N.A., și J.-P. CORBEAU, *Un village à l'heure de la T.V.*, (Stock).

[2] Este universul dorinței pe care îl descrie G. PEREC în *Les choses*.

[3] W. Benjamin, cel mai dotat, fără îndoială, din întreaga „școală", presimte răsturnarea introdusă în artă prin reproducerea sa mecanică și tehnologică. În lucrarea sa *Baudelaire* (în traducere la Payot), el prezentase pentru secolul trecut cercetarea unui „stil modern" *(Jugendstil)* ca pe o „tentativă a artei de a se măsura cu tehnica". Idee pe care o va prelua L. Goldmann în critica sa la „noul roman" al anilor '60 în Franța. Să amintim că W. Benjamin a murit în mod tragic în Franța în 1940.

de la Fankfurt nu a depăşit niciodată tragismul anilor '30, iar criza sensului cu care se confruntă creatorul serveşte ca discuţie-preambul astăzi pentru întreaga creaţie — încât poate de asemenea s-o încredinţeze tăcerii : „stilul întregii lumi de după cel de-al doilea război mondial este eclectismul rupturii." [1]

— Cea a lui McLuhan corespunde fără îndoială celei mai complete tentative de explicare a revoluţiei audio-vizuale produsă mai întâi de cinematograf, apoi de televiziune. Atât de completă chiar, încât gândirea sa apare ca însăşi ideologia „satului mondial" edificat într-un mod invizibil de mijloacele de comunicare în anii '40 pe teritoriul Statelor Unite şi al Canadei.

Plasându-se în centrul activităţii pe care o studiază şi pentru că descoperă puterea tranziţională, adică „euharistică" a imaginii-comunicare, în acelaşi timp sens şi manipulare, subiect şi obiect, McLuhan răstoarnă datele clasice ale analizei [2]. Imaginea nu mai este reprezentată, arta nu mai este „dată spre vedere — aşa cum spune în greceşte cuvântul

---

[1] *Philosophie de la nouvelle musique*, în traducere la Gallimard. Operele lui ADORNO, în colaborare cel mai adesea cu Horkheimer, au fost traduse foarte târziu în Franţa, de exemplu *La philosophie négative* (Payot) sau *Minima moralia* (Gallimard). Nu toate privesc sociologia artei. Se va consulta cu profit numărul din „Revue d'Esthétique", 10/18, *Présences d'Adorno*.

[2] Ceea ce explică lenta sa pătrundere in Franţa, pătrundere de care sunt legate numele lui Cohen-Seat şi al lui P. Fougeyrollas. Se vor citi : *De bouche à oreille*, în traducere la „Médiations", *Pour comprendre les médias*, în traducere la Mame-Le Seuil : *The Mechanical Bride*, McGraw-Hill ; *Mutations 1990* în traducere la Mame. Vezi şi : *Pour comprendre McLuhan*, a lui A. BOURDIN, Éd. Universitaires.

„teatron", ea este ceea ce suntem noi și ceea ce spune. Acestei interpretări i s-ar aplica mai bine părerea lui Castoriadis : „Transformarea societății pe care o cere vremea noastră se dovedește inseparabilă de auto-depășirea rațiunii." Să adăugăm aici : a artei și a creației.

— Pe un drum asemănător s-a angajat Abraham Moles [1] : a vorbi despre „arhitectura informațională a operei de artă prin viața modernă" sau despre o „teorie ecologică a imaginii" înseamnă a deduce din complexitatea tehnologică a „mesajelor" în număr nedefinit o „percepție colectivă" care ar fi deosebită de percepția socială și de percepția artistică. Fără îndoială, Moles se adresează mai ales acestui demiurg manipulator de tehnologii de reproducere plastice sau sonore care ar realiza „colaje" electronice sau iconice (Heartfield, Xenakis, Marietan etc.) — viziune nouă a creatorului cultural...

O altă interpretare a analizei artei, și aceasta provocată de mutațiile intervenite în viața socială, o regăsim în studiile semnate de Raymonde Moulin, René Passeron, Pierre Bourdieu. Prin ea, ne găsim cufundați în viața economică — cea a pieței și a circulației rentabile a operelor, cea a producției industriale a obiectelor culturale — sau în viața socială — cea a inegalităților grupurilor în fața culturii, cea a practicilor diferențiate, potrivit „viziunii despre lume" sau „etosului", dorite sau sugerate de o reprezentare a „gustului" dominant.

Comportamente trucate sau mistificatoare, propuneri elitiste vehiculate de către „mijloa-

[1] *Sociodynamique de la culture*, Mouton ; *Art et Ordinateur*, Casterman ; *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël.

cele de comunicare în masă", imputarea cutărui sau cutărui „sistem figurativ", cutărei sau cutărei clase, cutărui sau cutărui grup, iată ceea ce nu ne mai permite să vorbim de „cultură" sau de „artă" în afara practicilor înseși care se impun : cum să întrerupi circuitul de difuzare a valorilor falsificate, dacă „distincția" socială îl plasează în *tête-a-tête*-ul cu creația, totdeauna evocat, niciodată atins ? [1]

Această diversitate de interpretare revelează faptul că situația artei în societățile noastre contemporane depinde de o ecuație complexă cu mai multe variabile : informatică și tehnologii, apariția unei clase de consumatori „mijlocii" cu „etosul" ezitant, rentabilitate și piață, industrii culturale generatoare de „kitsch", practici nesigure, intervenția puterilor mai mult sau mai puțin autoritare, ideologii politice adesea contradictorii între ele.

Niciodată arta nu a fost atât de vulnerabilă. Este adevărat și faptul că interpretările despre care tocmai am vorbit constituie mai ales un discurs despre cultură decât o analiză a creației și că imaginarul se găsește aici uneori „construit ca un obiect al științei". Și exact această interogație și această repunere în discuție prezintă dificultățile și explică un anume vid artistic în care trăim [2].

---

[1] R. MOULIN, *Le marché de la peinture,* Éditions de Minuit. P. BOURDIEU și A. DARBEL, L'amour *de l'art,* Editions de Minuit. P. BOURDIEU, *La distinction,* Éditions de Minuit.

[2] Cum să nu constați atunci că mari studii care nu se consideră sociologice, cum ar fi *Saint Genet* sau *Flaubert* ale lui Sartre (Gallimard), merg mai departe decât aceste interpretări, pentru studiul relațiilor imaginarului cu viața socială ? Că există „mai mult" în *Mensonge romantique et verité romanesque* de R. GIRARD (Grasset), *Jouvence* de M. SERRES (Éditions de Minuit), *Le mythe de Rimbaud* de ETIEMBLE (Gallimard)...

3. LOCURILE CREAȚIEI

„Spațiul, experiență însăși a omului", spune Francastel. El se gândește mai ales la „sisteme figurative" — tablou, altar, miniatură, portal de biserică, cassone, scenă de teatru, carte chiar, „spațiul literar" al textului despre care vorbește Blanchot) — pentru că artistul înscrie în el reprezentarea sa imaginară. Acest spațiu este de asemenea cel al *locului,* al domeniului închis, al „ecos"-ului, locuința deseori închisă lumii unde se prepară bucătăria artei : curțile, atelierele, mănăstirile, „medrese"-le, cafenelele...

Or, se caută adesea în zadar în „istoriile gândirii" sau „istoriile de artă" o indicație cât de cât asupra înrădăcinării creației în spațiile vii, delimitate, uneori microscopice unde se elaborează gândirea și creația într-o intensă complicitate. Studiile despre filosofia greacă nu se preocupă deloc de *implantarea* existențială a școlilor pe care le descriu ; și se trece de la eleați la Socrate și de la Platon la epicureici, de parcă nu ar fi existat niciodată medii de reflecție separate, de parcă transmiterea ideilor elaborate în Sicilia sau în Asia Mică nu ar pune nici o problemă de transmitere. Totul se petrece ca și cum s-ar proiecta într-un trecut, de altfel prost cunoscut, coerența și omogenitatea lumii ivite din tipar. Trebuie să spunem că nu suntem cu nimic mai informații asupra domeniului creației și că arheologii și istoricii, obsedați cum sunt de imaginea modernă a individului, nu au făcut să scoată la iveală decât nume ilustre [1]...

[1] Doar recent, după frumoasele studii ale lui GERNET și cu lucrările deja clasice ale lui H. DÉTIENNE, ale lui VIDAL-NACQUET și ale lui J.-P. VERNANT, au început să-și pună întrebări asupra vieții concrete a Greciei antice.

Totuși existența „mediilor" intelectuale merită atenție — chiar dacă numai pentru a măsura, potrivit cetăților sau imperiilor, doza de libertate pe care societățile o acordă celor care exercită meseria de a gândi sau a crea. Societățile charismatice sau teocratice, de exemplu, au lăsat puțin loc inovației înșelătoare, mai grijulie cu reproducerea figurilor rituale ale tradiției. Dimpotrivă, alte comunități — patriarhale sau nomade — s-au constituit ele însele în grupuri creatoare, așa cum apare acest lucru în „triburile" preislamice...

Iar cei care fac din artă o simplă „reflectare" a vieții sociale sau rezultatul unei producții colective abstracte uită importanța legăturilor intermediare între viața colectivă luată în totalitate *(a posteriori* de către observatorul modern) și imaginație, șterg aceste ansambluri de mici dimensiuni, cu certitudine, dar unde se constituie uneori idei, anticipări, utopii ale căror germeni pot, pe o scară mai mult sau mai puțin extinsă, să tulbure experiența comună. Astfel, între o reprezentare schematică și abstractă a societății (reconstruită *a posteriori*) și imaginar, tocmai în cadrul tramei „trăitului social" se elaborează sistemele figurative și din care iau naștere stilurile individuale...

Pentru a înțelege importanța acestor grupuri microsociologice, fără îndoială că trebuie să evocăm conceptul de „densitate socială" pe care îl utilizează Durkheim în primele sale cărți — și de care, se pare, nu a știut să profite. Durkheim desemnează prin aceasta caracterul dinamic al concentrărilor cantitative sau demografice adunate în același spațiu închis — oraș sau regiune. Din această acumulare numerică rezultă o schimbare calitativă a relațiilor umane care, prin intensitatea ei, ajută la apariția unei „conștiințe colective".

O asemenea „densitate socială" sălăşluieşte în aceste grupuri microscopice, pentru că ea provoacă o „participare", schimburi şi relaţii care, până atunci, fuseseră neatinse. „Consensul" intern al acestor grupuri sugerează o convivialitate şi un consum în comun a substanţei colective. Şi pentru că aceste grupuri, adesea izolate sau separate din societatea globală, se închid asupra lor însele, ca anumite secte, ar trebui să le numim „nişe" culturale.

Activitatea internă a acestor „nişe" nu se integrează deloc sistemului social aşa cum este el structurat de rituri şi prescripţii tradiţionale şi cu atât mai puţin funcţionalismului producţiei industriale sau, în general, economice. Iată-ne în domeniul „preţului lucrurilor fără preţ" şi al comportamentelor aparent „inutile". Ideile şi operele care se elaborează aici nu-şi găsesc realizarea în imediata eficacitate colectivă. Sunt matrice de creaţie imaginară, iar creaţia imaginară, dacă nu intră în conflict cu sistemele de valori stabilite, angajează un dialog nesigur cu puterea politică sau economică. Şi când nu sunt protejaţi, oamenii care compun aceste grupuri sunt cel mai adesea eretici, subversivi — personalităţi „anomice".

Totuşi, această densitate socială de microgrupuri există la alte scări ale vieţii sociale şi se integrează deplin în activitatea economică utilă sau războinică. P. Mantoux a evocat aceste comunităţi de inventatori care au ajutat inovarea tehnologică a revoluţiei industriale europene [1] şi se ştie că majoritatea ţărilor în-

[1] *La révolution industrielle au XVIII^e siècle* (Genin).

dustrializate contemporane practică sistematic, în „izolare", această „orchestrare" a creierelor.

Nu despre acest aspect este vorba aici, ci despre grupuri, despre nișe care, în intensa „densitate socială" a unei participări comune, servesc drept teren fertil pentru inovațiile culturale sau estetice a căror „utilitate" este îndoielnică sau îndepărtată. Nimeni nu putea concepe că punerile de acord ale savanților și a artiștilor din *Trecento*-ul florentin asupra perspectivei vor tulbura într-o zi urbanismul, arhitectura, pictura și imaginea omului într-o lume transformată. Nimeni nu poate prevedea că cercurile sau saloanele de intelectuali și de artiști, în Franța, în secolul al XVIII-lea, pregătesc o etică nouă etc.

În conținutul acestor „nișe" și al intensei lor convivialități se maturizează germenii care, uneori, pun în discuție „valorile" prin care o societate crede că trăiește, în aceeași măsură precum conștiința colectivă. Personalitatea creatoare se formează prin intermediul acestor schimburi izolate : Tintoretto poate că este șef de atelier, dar în acest atelier tânărul El Greco își formează o viziune nouă ; în bistrourile din Montmartre sau din Montparnasse se definește o nouă viziune picturală și Van Gogh traversează aceste grupuri într-o trecere fulgurantă...

Vom oferi aici dacă nu exemple cel puțin un nomenclator sau, dacă vreți, un clasament al acestor „nișe" culturale, al acestor forme ale convivialității creatoare. Pentru că aceste locuri ale imaginarului nu sunt asemănătoare, după cum se adăpostesc într-un loc sfânt, un palat, un sistem de putere, după cum se constituie în jurul „afinităților elective" sau printr-o complicitate tehnologică...

a) Complicitatea tehnologică

Este cea mai simplă din moment ce grupează în mod primitiv bărbaţi şi femei sau bărbaţi singuri ori femei singure în jurul unei practici artizanale definite. Numai acest lucru îl are în vedere Aristotel care, după Platon, identifică creaţia cu „technè".

Tehnici ale forjei, aşa cum a fost ea descrisă pentru Africa, de exemplu [1], unde meseria fierului reuneşte specialişti despre care s-a spus de asemenea că erau „desemnaţi" de către colectivitate în virtutea unei infirmităţi sau a unei particularităţi care îi îndepărta de viaţa războinică. Hefaistos, precum fierarul din Africa, este şchiop, iar Prometeu este sfântul patron, un „marabuto" al breslei fierarilor din Atena. Meserii ale fierului — adică instrumente de luptă sau unelte agrare care sunt, de asemenea, în Africa, locuri de concepere a măştilor cu care o comunitate îşi joacă miturile şi, jucându-le, le perpetuează din generaţie în generaţie.

Tehnici de ţesut care adună femeile, la fel în Atlasul Superior, precum în Africa sau în Indonezia. Aici este concertată o combinaţie de forme pe care producţia industrială, fără îndoială, a distrus-o mai mult sau mai puţin, dar pe care o regăsim încă în Maroc sau în Africa ecuatorială. Uneori un muzician este admis şi amestecă sunetele cu formele inventate. Uneori modelele se asociază cu cele ale tatuajelor sau ale picturilor corporale.

Tehnici de olărit şi de vase pictate a căror importanţă se cunoaşte pentru Atica şi Marea Grecie în raporturile lor cu teatrul şi reprezentarea vieţii cotidiene: ateliere la Atena, apoi, în Apulia, de la Ruvo, Bari, Taranto, în

[1] LUC de HEUSCH, *Le mythe du forgeron en Afrique, op. cit.*

Lucania, în Campania [1]. Din această concentrare mentală puternică ce se ivește din aceste medii restrânse se naște un stil de fiecare dată diferit, și pe care arheologii îl recunosc. Sunt reperate nenumărate alte ateliere de acest gen în Peru sau în America Centrală, în China. Acolo se elaborează forme și stilizări.

Nu știm nimic, sau aproape nimic despre grupurile care pregăteau concursurile — sau ceea ce numim astfel — „coregii". Se poate oare imagina că procedura descrisă de atâtea ori, potrivit căreia „arhontele", după ce lua cunoștință de piese, admitea trei poeți spre a câștiga, apoi acorda și unora și altora un „cor" plătit de către un cetățean bogat [2], că această procedură nu presupunea deloc existența grupurilor de actori sau de poeți în rivalitate? Iar despre aceste grupuri, istoricii nu ne spun nimic, din moment ce nu au reținut decât numele învingătorilor. Cu toate acestea, acele grupuri au trebuit să joace un rol deloc de disprețuit în crearea operei — chiar dacă un autor asigura singur transcrierea scripturală. Trupele de actori care vor ajuta la constituirea teatrului elizabetan, a teatrului din „Secolul de Aur spaniol, operele lui Hardy, ale lui Rotron, ale lui Corneille presupun și ele o intensă concentrare de specialiști în tehnici ale corpului și în tehnici ale poeziei.

René Bray a urmărit existența companiei din care a ieșit într-o zi Molière la capătul preumblărilor provinciale sau lioneze, al întâlnirilor cu comedianții italieni, tehnicieni experimentați ai corpului [3]. Este vorba cu siguranță despre unul dintre aceste „medii efer-

[1] LOUIS SECHAN, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Champion).

[2] În greaca veche *koregos*, de unde și numele *(n. tr.)*.

[3] *Molière* (Mercure de France).

vescente" despre care vorbește M. Mauss : se clocotește aici, în concentrarea de învățături și experiențe, transmiterea de „trucuri" și de ritmuri, ceea ce se poate numi un stil. Într-o altă parte a lumii, în Japonia, „transmiterea florii interpretării" se face către secolul al XIV-lea, înlăuntrul uneia dintre cele șapte mari confrerii „Saragaku" sau cele trei „Dengaku" cărora Zeami le-a conferit procedeele și tehnicile [1]. În insula Sado, departe de curentele contemporane, se elaborează teatrul de marionete de la Bunya, al cărui stil se deosebește de alte moduri de expresie de atunci.

Sunt tehnicile artei de a picta ce reunesc începând din *Trecento* artiștii italieni în numeroase „ateliere" dintre care cel mai cunoscut este al lui Tintoretto. Nici despre aceste aspecte nu știm mare lucru : care era viața din aceste medii închise, condițiile de admitere cerute, modalitățile pedagogiei-creație ce se practică aici. Vasari se interesează, și el, mai ales în legătură cu indivizii, și ne dă puține detalii despre modurile de viață comunitară — domeniul social pe care îl locuiau.

Confreriile de muzicieni sunt și ele dominate de ucenicia într-ale tehnicii și dobândirea unei măiestrii de la experiențele acustice care se atribuie sectelor pitagoriciene până la școlile de cercetări italiene despre care *Teoria musica* publicată la Milano în 1482 ne dă o idee. Grupuri florentine, romane, germane, spaniole, engleze, arabe : aici densitatea socială a convivialității atinge prin tălmăcirea învățăturii creația. În jurul lui Haendel, lui Bach, al lui Haydn se adună „școli". Cearta dintre „pucciniști" și „gluckiști" care îi desparte pe „filosofii" secolului al XVIII-lea nu ar avea nici un sens, dacă nu ar fi evocate „capelele"

[1] ZEAMI, *La tradition secrète du Nô, op. cit.*, și R. SIFFERT, *Théâtre classique du Japon*, Maison des Cultures du monde.

de practicieni care se grupează în jurul celor două „maniere". J.-J. Rousseau nu se sinchisește și îi disprețuiește [1]. Aici, mai mult decât în altă parte, cercetarea acustică și sonoră implică ucenicia și gruparea prelungită. King Jones ne demonstrează convingător în ce măsură „muzica neagră din America albă" s-a constituit în jurul sectelor de executanți fanatici a căror aparentă ușurință de a improviza se baza pe o cunoaștere profundă a tehnicilor. Iar aceasta până la Beatles, formațiile de „Pop" sau de „rock and roll" unde știința muzicală a sunetelor se combină cu electronica [2]. Alphons Sibermann a punctat aceste capete de acuzare ale creației în comunitățile de tehnicieni [3].

În sfârșit, să ne gândim la grupurile de arhitecți sau de urbaniști : acest grup care îl înconjoară pe „regele zidarilor" — Philibert Delorme în secolul al XVI-lea sau această comunitate mai academică din jurul lui Claude Perrault din secolul al XVII-lea [4]. Horeau, Baltard numesc „echipă" grupul de tehnicieni care lucrează cu ei mai mult sau mai puțin de plăcere, dar tot atât cât Eiffel și, mai târziu, în Statele Unite, Sullivan sau Wright [5]. La „Bauhaus", Gropius, Mies Van der Rohe, la fel ca și Le Corbusier sunt oameni de echipă, iar elaborarea unui spațiu industrial modern nu a țâșnit din spiritul unuia singur, ci s-a

---

[1] Y. BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (Gallimard).

[2] *Le peuple du blues* (Gallimard).

[3] *Wovon lebt die Musik — die Prinzipien der Musiksociologie* (Köln).

[4] Françoise FICHET, *La théorie architecturale à l'âge classique* (P. Mardaga).

[5] Michel RAGON, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne* (Casterman). W. GROPIUS, *Architektur* (Fischer).

ivit în urma unei cercetări colective de o mare intensitate intelectuală...

Care este natura sociologică a acestor grupuri? Ea se schimbă fără îndoială odată cu structura însăşi a societăţilor în care se inserează, dacă convivialitatea tehnologică ce îi comandă pare asemănătoare. În Evul Mediu european, „fraternitates", „caritates", confreriile urbane în care se asociază profesioniştii unei tehnici nu sunt deosebite de „ghildele" [1] negustoreşti, ca răspuns la nevoia de protecţie economică semnalată de H. Pirenne [2]. Ştiinţa se învecinează aici cu secretul şi cu mistica. Şi cu totul diferit apar grupurile „politehnice" din secolul al XIX-lea sau „atelierele" mai moderne care deseori apar ca grupuri de presiune pe piaţa culturii. Totul depinde, fără îndoială, de ideea magică, religioasă sau ştiinţifică pe care aceste comunităţi o acordă în epoca lor relaţiilor pe care le are „technè" cu cosmosul.

b) Afinităţile elective

Cunoaştem încă şi mai puţine lucruri despre aceste grupuri din cauză că pasiunea sau subiectivitatea care îi uneşte între ei pe cei care le compun le face existenţa fluctuantă. Important este că ele reunesc artişti cu meserii diferite — poezie, pictură, muzică... — fără ca o tehnică specială să se impună. Aici este mai puternic sentimentul colectiv sau proiectul comun de a participa la o operă, la o etică, o repunere în discuţie a ordinii stabilite.

[1] Ghildă — asociaţie economică, politică şi religioasă, constituită în Apusul Europei, la începutul epocii feudale *(n. tr.)*.

[2] *Histoire économique et sociale du Moyen Age*, *op. cit.*

Această repunere în discuție, această îndrăzneală, adică această subversiune care îi unește pe artiști nu sunt, evident, comparabile, dacă acești artiști acționează și inventează sub protecția unei puteri politice sau economice ori dacă ei își constituie mai mult sau mai puțin liber la întâmplare locuri de azil pe care le poate furniza o societate care nu îi respectă, dacă nu îi și persecută.

Cel mai frapant exemplu pentru aceste „nișe" protejate de o putere îl regăsim în curțile italiene și în mod special la Florența. P. Francastel, în pagini clasice, a amintit cum s-a format atunci un sistem de reprezentare figurativ ce a răsturnat în același timp pictura, arhitectura și muzica, cum a arătat E. Lowinsky, — și sugerând opere noi [1]. Noua viziune reprezentativă a lucrurilor ce nu poate fi despărțită de descoperirile cu puțin ulterioare ale lui Copernic și ale lui Galilei : „spații goale" apar în univers, ce înlocuiesc locurile compartimentate" din Evul Mediu și „primul spațiu deschis a fost cel al picturii".

Descoperiri, aproximări lente. Santa Maria dei Fiori de la Florența, începută în 1420, spune I. Meyerson, „a fost catalizatorul realizărilor artiștilor din *Quattrocento*" [2]. În aceeași măsură în care micile aparate de optică inventate de Bruneleschi care îi învață pe pictori și pe arhitecți viziunea în profunzime a spațiului, adică perspectiva — din care „scena italiană" va suporta consecințele care se cunosc [3]. În curând, Botticelli va arunca în acest spațiu nou corpul sensibil al femeilor goale — care nu mai sunt Evele împietrite din bisericile contemporane...

---

[1] *Peinture et société, op. cit.*, și E. E. LOWINSKY, *The concept of physical and musical Space in the Renaissance*, în „American musical Society", 1941.

[2] *Les métamorphoses de l'espace en peinture*, în „Journal de Psychologie" nr. 4, 1953.

[3] Schimbare pe care am studiat-o în *Sociologie du théâtre, op. cit.*

Se crede că această nouă viziune reprezentativă își va fi găsit o bază în societatea italiană sau europeană a vremii, dominată încă mult timp de imaginea omului făurită din Evul Mediu târziu ?

Nici un experiment al acestei perioade atât de diverse nu justifica apariția acestei imagini : punerea în perspectivă a lucrurilor și a formelor era o revoluție pe cât de tulburătoare ar fi putut fi pentru epoca noastră apariția, de la Cézanne la cubism, a unei noi imaginări a lumii. Nu se află nicăieri mențiunea, în afara cercurilor de „privilegiați", despre adeziunea „poporului" la această nouă percepție estetică și socială. Deci unde, în ce biserică sau cerc de „notabili", încă stăpâniți de o morală îngustă ce urma să dea naștere puritanismului, s-ar fi admis reprezentarea „păgână" a unei femei goale — și aceasta cu atât mai mult cu cât pentru Venus sau Primăvara, femei de la Curte, chiar ele, serviseră de model ? Deci unde ar fi fost percepute aceste spații goale pe care le umplu arta de a picta sau muzica într-o lume care încă nu acceptase în conștiința sa comună consecințele descoperirilor lui Copernic și ale lui Galilei, și încă și mai puțin pe cele ale unei tehnologii care lua naștere ce elimina orice magie a cosmosului [1].

Fără protecția Prinților, fără adăpostul și sprijinul financiar pe care îl aduceau acestor căutări dacă nu Puterea ca atare, cel puțin

---

[1] Omul trăiește într-o lume transformată de către tehnică, dar tehnica se pune în serviciul magiei : descoperirile inginerilor în legătură cu pârghiile și mișcările mecanicii care conduc la Leonardo sau la Descartes sunt fără efect asupra perceperii lumii așa cum o implică tehnica. Mașinăriile se pun în serviciul magiei mitologice în spectacolele în care se amestecă poezia, dansul, muzica și „trucajele". Sabbatini ne oferă un exemplu în această direcție. Întâlnirea intimă a omului cu cosmosul inert, redusă la un joc de forță, nu va fi recunoscută decât în secolul al XIX-lea. Am revenit asupra acestei ambiguități în *Fêtes et civilisations*.

cercul care, în jurul puterii, se deschidea unor experienţe pe care nici o altă categorie socială a epocii nu le-ar fi conceput, cum ar fi putut aceste grupuri să-şi continue activitatea lor de distrugere a imaginii trecutului şi de elaborare a unei viziuni noi a lucrurilor ? Dacă „filosoful" de la Xenofon şi Platon caută alianţa cu Prinţul, trebuie să spunem că artistul a ajuns la aceasta mai uşor...

În legătură cu aceste grupuri unite printr-o fraternitate estetică, dar protejate în efortul lor de înnoire de către o putere politică, se găsesc şi alte exemple : la Veneţia, la Roma, pe măsura inteligenţei papilor, în imperiul lui Carol Quintul, la curtea de la Fontainebleau, în Spania, în „lumea nouă", pe lângă viceregii din Peru, din Brazilia, din Mexic. Sau chiar, în afara Europei, în jurul shogunilor din Japonia, împăraţii Ming în China, în India pe lângă prinţi, în Andaluzia, în Iran. Fără îndoială că deseori a fost nevoie de toată greutatea şi puterea suveranilor pentru a-i menţine la adăpost pe aceşti creatori eretici.

S-ar spune că este vorba despre un contract : artistul îi spune prinţului că îi asigură „gloria", această supravieţuire mistică, în timp ce suveranul îi acordă întreaga libertate de a inventa. Artistul învăluie astfel puterea cu o nebuloasă artistică...

Abandonate să se descurce pe contul lor, câteodată protejate, deseori persecutate, apar grupurile pe care le uneşte o convivialitate estetică comună dar pe care nici o putere nu le pune la adăpost. Grupuri rătăcitoare care se regăsesc în taverne, uneori în „saloane", în hanuri, în bistrouri, în ateliere.

Ne gândim la „libertinii" de la începutul secolului al XVII-lea din Franţa care, dramaturgi, poeţii, muzicieni, se grupează între ei,

şi aceasta în momentul în care puterea monarhică „instituţionalizează" estetica şi îi respinge pe aceşti blestemaţi. Ei, totuşi, caută altceva decât ordinea stabilită şi academismul. Sunt împinşi în beţii, orgii. Dar poziţiile contestatare ale lui Régnier şi Théophile de Viau, pe care ei îi susţin ca o guerila, ia forma răzbunătoare a „satirei" sau a caricaturii, a grotescului sau a insolenţei.

Taverna, bordelul sunt adăpostul acestor excluşi care persistă în a sfida societatea când societatea se constituie în raţionalitate instalată. Ei nu îşi asumă nici un rol social, ei scapă „vanităţii" pe care unii au vrut să o definească precum motorul literaturii franceze. Ei se revendică din Rabelais, din Montaigne, din Charron, din Campanella, din Giordano Bruno. Uneori îi primeşte, pentru o serată delirantă, vreun mare senior complice — ca la castelul de la Roissy-en-France, pentru această noapte sacrilegiu şi „păgână" a „Vinerii sfinte" din 1659 [1]. În curând, ei se potolesc, aşa cum s-a întâmplat cu La Fontaine. Mai sunt şi toleraţi, aşa cum s-a întâmplat în cazul lui Ninon de Lenclos, ale cărei două saloane succesive îi adăposteşte. Dar unii trebuie totuşi să se exileze, ca Saint-Evremont. Adăpostul este fragil.

Aceste nişe eretice împrăştie seminţe fertile : un secol mai târziu, germenii pe care i-au lăsat îi vor ajuta pe „filosofi" în poziţia lor de contestare a ordinii stabilite. În afara acestor „nişe", unde, deci, s-a constituit gândirea modernă — „saloanele" soţiilor notabililor sau ale aristocraţilor (Madame du Chatelet, Madame du Deffant, Madame d'Holbach), cafeneaua

[1] F. T. PERRENS. *Les libertins en France au XVIIe siècle*, Chailey, 1896 şi lucrarea noastră *Jeu du Jeu*, Balland.

Procope unde dialoghează Diderot și Rousseau, academiile împrăștiate în Franța și în Europa, grupuri de francmasonerie —, „luminile" se aprind în aceste nenumărate adăposturi — deseori prea puțin adăpostite așa cum o arată persecuțiile polițienești a căror victimă nu a încetat să fie Diderot.

Mizeria economică nu este tot atât de periculoasă ca persecuția politică sau religioasă, dar este la fel de amenințătoare : grupurile de pictori care se adună la Montmartre la sfârșitul secolului trecut au făcut pariul că răstoarnă sistemul figurativ occidental, fără a trage de pe urma artei lor cel mai mic profit. S-a vorbit despre înverșunarea lui Van Gogh și despre obsesiile sale estetice [1], despre ascetismul lui Picasso și al lui Juan Gris. Ei se adună la *Lapin agile*, la *Bateau lavoir*, în prima galerie Kahnweiler, în ateliere sărăcăcioase, în cafenele. Fac pariuri în legătură cu utopia unei viziuni pe care „bunul simț" academic o refuză încă de la Cézanne...

S-ar spune că este vorba despre un grup, o sectă. Derain, Satie, Apollinaire, Jacob, Salmon, Braque, Matisse, Vlaminck, Utrillo, Manolo, McOrlan au venit din toate locurile Europei și se regăsesc în aceeași convivialitate revoluționară [2]. Gertrude Stein i-a cunoscut la sosirea ei din Statele Unite când abia începeau să devină cunoscuți : cu toții aveau încă firea neliniștită a persecutaților, pe care economia modernă îi numește rataţi [3].

---

[1] V. FORRESTER, *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés*, Le Seuil. Inteligenta analiză existențială lasă totuși puțin loc artei de a picta.

[2] Alte grupuri sau secte, politice, de data aceasta, se reunesc tot la Paris. De unde vine, probabil, neînțelegerea care se va stabili între revoluția estetică și revoluția socială.

[3] *Le Portrait d'Alice Toklas*, Gallimard.

Abia mai târziu, o nouă grupare, la Montparnasse, după războiul din '14—'18 : suprarealiști și pictori, fotografi și muzicieni se adună la Coupole, la Closerie des Lilas, în atelierele din strada Campagne Première sau de la Chevreuse, în „cetățile de artiști" — Modigliani, Soutine, Man Ray, Tzara, Breton, excluși cu toții din punct de vedere economic din sistemul economic și cu toții la fel de fanatici ai unei complicități artistice pe care prietenia în aceeași măsură cu certurile violente o întreține. Rusia primilor ani ai Revoluției a cunoscut aceste secte de pictori sau de scriitori, de care se leagă Maiakovski, Esenin, Mondrian, Klebnikov, așa cum Germania a cunoscut *Bauhaus*-ul, apoi cafenelele din Berlin unde se elaborează o artă nouă care va distruge nazismul [1].

Este îndoielnic că acest „noi" să-și fi pregătit un discurs estetic coerent — în ciuda eforturilor autoritare ale cutărui sau cutărui poet suprarealist din Franța : convivialitatea este aici mai mult afectivă decât intelectuală iar complicitatea artistică nu formulează nici un concept. O țintire comună îi reunește pe membrii acestor minuscule confrerii care se fac și se desfac : fiecare știe că celălalt pune pariul să înnoiască pentru sine o anumită percepție a lucrurilor, iar această contestare este suficientă pentru a crea „mediul efervescent" [2].

---

[1] J. M. PALMIER, *Berlin requiem*, Payot.

[2] Am asistat, mult mai târziu, la constituirea unui grup de acest gen în momentul când s-a elaborat o nouă viziune dramatică, în Franța, în cursul anilor '50 — Ionesco, Adamov, Vauthier și actorii care îi însoțeau, Roger Blin care îi anima sau Cuvelier ori Planchon, nu defineau între ei o estetică anume : ceea ce îi unea era mai întâi ostilitatea față de teatrul în vogă atunci — Montherlant, Anouilh, Gabriel Marcel, chiar Sartre...

c) Convivialitate academică

Trebuie, de asemenea, să vorbim despre aceste grupuri de artiști pe care Gramsci îi numea „intelectuali organici" pentru că ei reprezintă imaginea pe care o putere consimte să o dea despre ceea ce așteaptă de la om și de la societate.

Așa sunt mai ales artiștii care, în monarhiile absolute, ajută la cimentarea primelor instituții de control estetic — cum au fost Academiile fondate prin voința regală în Franța, pentru pictură, arhitectură, dans, literatură. A dispune de limbă epurând-o — așa cum a vrut Malherbe —, a dispune de teatru — așa cum au pretins cenzorii academici ai lui Corneille —, a dispune de arhitectură — cum au dorit Perrault și complicii lui, îndepărtându-l pe Bernini de pe șantierul „noului Luvru".

În acest caz, artistul pentru că se bucură de un avantaj economic (pensii etc.), își asumă o funcție în societate și înțelege să controleze incontrolabilul — imaginarul. Vom evoca și direcția „saloanelor" din secolul al XIX-lea — despre care se cunoaște că i-au exclus pe pictorii indiferenți la normele lor —, comitetele teatrelor. „Academiile" sovietice [1] nu funcționează în alt mod și servesc drept curea de transmisie între putere și creatori.

Faptul că artiștii se asociază astfel la reglementarea artei nu are nimic surprinzător, dacă ne gândim la atracția socială pe care o exercită instituțiile „prestigioase" și dorința de „recunoaștere publică" — chiar dacă această recunoaștere nu este decât a autorității instituite. Să adăugăm aici plăcerea sumbră de a

[1] Reamintim că prezenta traducere este varianta celei de a treia ediții a lucrării, apărută în 1984 *(n. tr.)*.

exercita o putere — puterea de a distribui „notorietatea" câtorva aleși, puterea de a da bani etc. Anumite „jurii" sau anumite comisii, în societățile noastre contemporane au un rol asemănător : spre deosebire de alte locuri de creație despre care vorbim aici, aceste grupuri se articulează potrivit mecanismului instituțiilor și, dacă pentru unii din membrii lor creația nu rămâne indiferentă, ea nu constituie niciodată principiul care îi unește.

d) Nișe la adăpostul bisericilor

Islamul, budismul, șintoismul, tot așa precum creștinismul cunosc aceste adăposturi protejate de instituția religioasă care, utilizează în anumite cazuri spre folosul propriu solicitările imaginare și, în schimb, nu exercită un control dogmatic asupra libertății de a crea.

Temple indiene unde se dezvoltă arta metamorfozei, „zawâyâ" din Islamul magrebian, mănăstirile construite în jurul moscheilor la Cairo, Bagdad, Fez, Tunis, Damasc, „grădina-paradis" de la Kashan, de la moscheea Shaik Laffelah din Iran sunt un pandant pentru mănăstirile San Marco din Florența, de la Monte Cassino, de la Saint-Fleury-sur-Loire și toate mănăstirile din rețeaua cisterciană [1] sau clunisiană [2] din Europa, în Evul Mediu.

---

[1] Care aparține ordinului de la Cîteaux (în limba latină *Cistercium)*, numele cătunului ce aparține de comuna Saint-Nicolas-les-Cîteaux. Robert de Molesme a fondat aici în 1098 o comunitate religioasă ce a apărut din ordinul Sfântului Benedict. Sf. Bernard a făcut din aceasta o profesiune de credință în 1113 și a reformat ordinul. Mănăstirea a fost centrul unei mari mișcări de reformă ce a urmat *(n. tr.)*.

[2] Care aparține ordinului de la Cluny (Saône-et-Loire), localitate unde a fost fondată, în 910, o celebră mănăstire de benedictini, de unde a pornit o mișcare de reformă ce s-a întins în întreaga creștinătate *(n. tr.)*.

În afara acestei protecții, artiștii ar fi avut puterea de a reînvia figuri imaginare contestate de bunul simț al masei de credincioși ori de rigoarea dogmatică a păstrătorilor credinței ? *Fecioara* lui Cimabue [1], lucrare ce, atunci când a fost plimbată pe străzile Florenței, era pe punctul de a declanșa o revoltă, ar fi fost pictată fără protecția unei instituții clericale ? Cine i-a permis lui Fra Angelico să interpreteze potrivit imaginarului său textele sfinte ?

Cu o mare putere de pătrundere, G. Duby examinează maniera în care s-a răspândit, în jurul mănăstirilor din Evul Mediu, imaginația puternică pe care o numim artă romanică [2]. Mănăstirile, nuclee mistice de intensitate colectivă, întreținute de texte sau de predici, și care literalmente explodează spre exterior, spre populația așezărilor rustice unde încă nu a pătruns creștinismul. Este vorba, ca și în cazul dramatizărilor „misterelor", de a reînvia o halucinație sacră ce îl aduce pe indiferent sau pe ezitant în situația de a intra în cercul credinței creștine. Teatrul și imaginația materializată în piatră lasă întreaga libertate creatorilor.

Într-o vreme când lectura este rezervată câtorva privilegiați, acești creatori își însușesc legenda sacră. Nu ne sunt cunoscute raporturile acestor grupuri de „inventatori" cu instituția clericală : aici, la Assisi unde lucrează Giotto, la Tavant, la Gérone, la Vézelay, la Padova, la Bamberg se presupune că ierarhia cedează în fața puterii imaginare a propagării prin imagine sau reprezentare sculptată. Dar cu prețul căror discuții ? Nu se știe. Se știe doar că dramele liturgice, fără îndoială nu prea

---

[1] (Zis și Cenno di Pepe). Pictor florentin, unul dintre primitivii italieni, maestrul lui Giotto, a trăit între 1240 și aproximativ după 1302 ; a lăsat admirabile fresce, animate de un sentiment în același timp naiv și profund *(n. tr.)*.

[2] *Le temps des cathédrales*, Gallimard.

înrădăcinate în viața cotidiană, au fost, ici și colo, îndepărtate de centrul mistic, dar A. Cohen, el însuși, nu citează în legătură cu acest subiect nici un text convingător.

Se va vorbi atunci de artă sacră, din moment ce întreaga figurare imaginară este un pariu pus în legătură cu invizibilul și din moment ce dogma sau cenzorii nu intervin decât asupra formei reprezentării ? Cine interzice să îl reprezentăm pe Hristos așa cum o face Giotto, în mijlocul păsărilor, sau pe sfântul Francisc, așezat într-un loc, ca oricine altcineva ? Este posibil ca partizanii icoanei — a cărei reprezentare este în mod abstract codificată — sau „spărgătorii de imagini", care nu acceptă (ca puritanii din Islam, bizantinii și, mai târziu, puritanii „reformei") decât intimitatea sufletului cu un dumnezeu invizibil, să se fi revoltat cu violență împotriva acestor „vulgarizări". Fără instituțiile care le protejau, ar fi văzut oare lumina zilei aceste opere ?

e) Indivizi eretici

A vorbi despre grupuri unde se întâlnesc artiștii înseamnă a-i evoca pe cei ce se îndepărtează de acestea și caută în figurația individuală un sens pentru creația lor. Nu se poate relua aici analiza pe care am făcut-o în legătură cu „anomia", dar trebuie să luăm în considerație rupturile, excluderile, desprinderile voluntare despre care istoria ne dă numeroase exemple...

Singurătate voită a lui El Greco la Toledo, ruptura lui Goya de curte și „închiderea" sa în „Casa surdului", ruptura lui Rembrandt de viața strălucitoare a notabilităților din Amsterdam, pentru a căuta în casa din cartierul evreiesc prelungirea artei sale, fuga lui Rousseau din cercul de intelectuali parizieni în scopul de a găsi în singurătatea de la Bienne sau Montmorency pretextul pentru reveria sa, exilul

cvasi-permanent al lui Rimbaud, al lui Artaud sau al lui Malcolm Lowry.

Cu siguranţă, nici o nebunie, nici o nevroză, nici un drog nu conferă cuiva care suportă afectele nici cel mai mic sâmbure de geniu. Dar trebuie să admitem că anumiţi artişti cer acestor medieri să accentueze o diferenţă care îi exaltă. Când Mishima îşi deschide pântecele în 1970 într-un lux de ritualuri desuete, el depune mărturie a unei singurătăţi pe care carnavalul sinuciderii sale nu o şterge.

Sociologia nu tinde să aducă individualul la colectiv, ci să se întrebe pentru care motiv, începând cu colectivul, există individual. Pentru că o „persoană" conduce până la exces o imagine despre sine şi voinţa de a spune sau de a reprezenta în mod solitar o figuraţie specifică. Aceste „cazuri" nu sunt excepţii anecdotice : ele cer o analiză specifică — pe care nici o ideologie, nici o grilă de interpretare nu o poate epuiza...

Să revenim la nişe, la aceste „medii fervescente" ce compun grupuri instabile, abia structurate, dar, cu toate acestea încărcate de un dinamism colectiv puternic. În aceste „nişe" se cristalizează intenţii comune, chiar divergente, iar convivialitatea pe care o implică este în mod aparent negativă : o contestare comună uneşte indivizi deosebiţi prin originea lor sau „cultura" lor ancestrală. Ceea ce îi cheamă în aceste „conclave" minuscule şi uneori provizorii este vocaţia de a schimba în comun percepţia socială -- indiferent că rădăcinile acestei vocaţii sunt psihice, intelectuale sau politice.

Nu se poate oare constata că, creaţia artistică nu se elaborează decât în aceste locuri închise, aceste secte de profesiune, de afinitate, de reverii sau de protecţie ? Iată ce restituie „muzeului antichităţilor" ideea unei „creaţii populare", a unei „culturi de masă" pentru

care creatorul ar fi interpretul. Niciodată inovația nu se naște din adiționarea cantitativă a unei populații care ar găsi în artist expresia ei ! Doar dacă vreun lider charismatic îi impune adoptarea exclusivă — și fără îndoială pentru puțină vreme. Niciodată creația artistică nu a apărut în afara acestor „nișe", a acestor „microsocietăți" de indivizi uniți prin aceeași contestare sau aceeași „utopie"...

Capitolul IV

ARTA, ASTĂZI

Este o banalitate să spunem că societăţile industriale sunt mult deosebite de societăţile care le-au precedat, tot aşa cum acestea din urmă nu erau faţă de societăţile anterioare, oricât de îndepărtate au fost în timp. Cel puţin schimbările antrenate de creşterea economică şi apariţia unui nou mediu tehnic au provocat, în majoritatea domeniilor experienţei, mutaţii profunde. Cea pe care a suferit-o expresia imaginară nu este cea mai mică.

Varietatea excesivă a grupărilor şi a claselor, intensitatea mobilităţii sociale, dezvoltarea tehnicilor de comunicare nu sunt doar „condiţii" sau „cauze", ele sunt elementele unui peisaj uman nou şi în care imaginarul s-a înrădăcinat mai profund decât fusese vreodată în secolele precedente.

Noi am spus că strigătului lui Kirilov — care ne asigura că „Dumnezeu a murit!" — îi răspunde în toate societăţile moderne strigătul nu mai puţin profund că „arta a murit". Efectiv, arta, activitate charismatică exercitată în cadrul unei elite restrânse, a dispărut. A fost, ca să spunem aşa, aspirată de multiplele regrupări de spectatori, de cititori sau de amatori, publicurile care constituie pseudo-societăţi momentane şi fluide şi mai ales de mijloa-

cele de comunicare în masă, modurile de comunicare audio-vizuală [1].

Pentru că a fost confruntată — cu prețul propriului trup — ca toate celelalte activități omenești cu legea pieței, arta a devenit o marfă. Cu tot ceea ce comportă în slăbirea substanței umane, dar și de îmbogățire materială. Succesul a devenit problema cea mai importantă a vieții culturale, în măsura în care un artist știe, sau nu știe, „să vândă" ceea ce până atunci dedicase unui mare senior, pentru întreținerea și siguranța sa.

Succesul și eșecul. Cel puțin, mișcarea de idei este în așa fel constituită încât eșecul material al unui Rimbaud sau mizeria materială a unui Van Gogh au antrenat, la puțini ani după moartea lor, o reacție de speculare a artiștilor vii și „necunoscuți" : nici un editor, nici un director de galerie nu ar admite astăzi să „lase să treacă" un pictor sau un poet de talent numai dacă pare „nou", chiar dacă la modul anecdoctic, atât în virtutea prestigiului pe care îl conține aventura „lansării", cât și pentru beneficiile deloc neglijabile pe care le implică succesul.

Înrădăcinarea crescândă a artei în viața economică și socială a suscitat interpretări diferite, dar insuficiente. Pentru că ponderea publicului și a „consumatorilor" este mai puternică decât fusese vreodată asupra conștiinței artiștilor, s-a crezut că s-ar descoperi nevoile estetice reale chestionându-i pe „beneficiari" ; dar acest lucru ar însemna să confundăm opinia medie, și superficială, cu atitudinile și așteptările reale.

Pentru că clasa de mijloc din țările moderne constituie partea cea mai numeroasă a

---

[1] În *Mort des Beaux-arts*, lucrare apărută la editura Le Seuil, Jean GALARD evocă, cu multă luciditate, deturnarea de la practica artistică tradițională către existența însăși, „adevărata viață"...

publicului, se sugerează ideea unei „culturi joase" care s-ar situa la nivelul cel mai puțin novator al creației. Dar aceasta ar însemna deturnarea problemei și confundarea efectului cu cauza, acordarea unei evaluări fragmentare importanța unei explicații complete.

Într-un sens adiacent, anumiți sociologi s-au legat de „problema loisirului", sub pretextul că clasa muncitoare, la capătul unor lupte sindicale îndelungate și servită de altfel de dezvoltarea tehnicii obținuse o diminuare a timpului său de muncă și că urma să obțină profit de pe urma acestei cuceriri în beneficiul desfătării estetice. Dar acest termen de „loisir" are ceva tulburător : pare că ar vrea să rezerve cultura (în sensul vechi al cuvântului) veșnicilor privilegiați și să nu acorde muncitorilor din industrie, decât o semiconștiință despre ei înșiși.

Și aici, reflecția s-a aprins de la Marcuse și Ilici [1]. „Loisirul activ" despre care vorbea sociologia, acum treizeci de ani, apare ca o mistificare. „Nemunca" nu este „opusul" muncii, și nu începând de la producție trebuie să evocăm durata vieții abandonată inactivității.

S-a operat o răsturnare, mai ales în conștiința pe care astăzi omul o capătă în legătură cu locul său în viața socială, și munca nu mai are preponderența pe care i-o acordau cândva, și pentru motive deosebite, creștinismul și marxismul. Diverse anchete [2] ne relevă că, cel puțin în Franța, munca nu mai este un scop, ci un mijloc — un mijloc de a obține un bun de consum sau, mai des și mai profund, o desfătare legată de existență.

---

[1] Ne gândim la *Chômage créateur*, Le Seuil.

[2] Este în orice caz ceea ce demonstrează anchetele pe care le-am desfășurat din 1976 : J.-P. CORBEAU și J. DUVIGNAUD, *La planète des jeunes* (Stock) și *Les tabous des Français* (Hachette).

Achiziționarea unei motociclete, a unei stații Hi-Fi și a altor instrumente de comunicare ne apare în acest caz ca începutul unei alegeri culturale : motocicleta a jucat un rol important în dezvoltarea ideologiei ecologiste, smulgându-i pe „tineri" din cartierele suburbane, stația Hi-Fi sau alte instrumente audio-vizuale pun anumite grupuri, care, fără aceasta, ar rămâne izolate în „valori" meschine, în legătură cu ritmuri, cu forme de expresie diferite și îndepărtate. Extensia sensibilității este un element de cultură.

Este vorba deci despre întreaga problematică a muncii pe care s-ar impune să o punem din nou — nu numai în funcție de folos și de productivitate (idealul anilor '60), ci în legătură cu întreaga tehnologie culturală contemporană și noile grupuri pe care le creează [1] : în jurul jocurilor electronice, în jurul stațiilor de înaltă fidelitate, în jurul „virajelor" cu motocicleta etc., se naște o sociabilitate nouă pe care sociologia ar trebui să o studieze. Ar descoperi că distracția nu mai este simplul „drept la odihnă" al generațiilor de la începutul secolului, și că începând cu viața și nu cu munca trebuie să punem problema producției și a participării individului la această producție. O nouă cultură se naște aici...

Și iată că se pune atunci iritanta problemă a „kitsch"-ului.

Iritant pentru că aproape toate studiile care au fost consacrate acestei teme, oricât de strălucite și profunde ar fi — de exemplu cel al lui Hermann Broch [2] —, nu lasă nici o șansă

---

[1] Este, uneori, proiectul revistei *Temps libre*.

[2] Câteva remarci în legătură cu arta frapantă, în *Création littéraire et connaissance*, apărută în traducere la editura Gallimard. A. Kohn traduce „kitsch" prin „frapant" — ceea ce nu este decât o parte a sensului.

acestei manifestări a înrădăcinării artei în viața societăților industriale. Rezultă fără îndoială că acești critici judecă prin „spiritul timpului" fără a pierde din vedere „valorile" vechi...

Se cunoaște originea cuvântului — ale cărui conotații au variat. „Kitsch"-ul din Germania de dinainte de 1914 desemnează „prostul gust" al consumatorilor proveniți din clasa mijlocie care, pentru prima oară, în virtutea creșterii salariilor inseparabile de dezvoltarea industrială a țării au început să cumpere obiecte inutile. Echivalentul tabloului sau al cărții rare pe care le achiziționau „publicul" luminat sau intelectualii. Astfel, mobilele din stilul „Biedermeier", reproducerile după *David* de Michelangelo, busturile lui Goethe, Luther, Mozart.

Conotațiile ar fi din punct de vedere sociologic interesante de studiat (dar nu au fost vreodată), din moment ce „kitsch"-ul desemnează după aceea în Statele Unite (mai ales sub influența intelectualilor exilați din Europa centrală) consumul cultural industrializat, „omogenizat" cum spunea M. Brogan, „la îndemâna oricărui buzunar". Degradare, pentru Adorno și Marcuse, sporirea interesului pentru un anume „snobism" atras de aceste alterări ale gustului clasic sau academic la alții. Puțin mai târziu, cuvântul deviază până la a desemna „cultura de masă" sau „cultura joasă" în legătură cu care unii îl acuză pe McLuhan de a se fi făcut apostol.

Mai judicios este fără îndoială Harold Rosenberg care, în *La tradition du nouveau* [1], scrie : „»Kitsch-ul» este arta care urmează regulile stabilite într-o epocă în care în mod precis fiecare artist se îndoiește de regulile artis-

[1] Apărută în traducere la Éditions de Minuit, col. „Arguments".

tice". Neliniște care-l caracterizează și pe Adorno atunci când evocă „pervertirea sensului" și noua legitimitate a unei practici artistice care nu mai știe ce vor face din operă circuitele de producție sau de difuzare.

Rămâne ca noțiunea de „kitsch" să se refere la diversele transformări pe care industria tehnologică de reproducere (cinematograf, benzi desenate, gravuri, televiziune, disc, sculptura etc.) le poate provoca operelor clasice sau cunoscute — *Gioconda, Partenonul, Război și pace etc.* Sau chiar simplu, reproducerea sau adaptarea, cum sunt filmele în majoritatea lor [1]. Transformări sau mutilări care fac parte din însăși societatea industrială și pe care trebuie să le înțelegem ca atare...

Acest lucru vrea să spună că nu trebuie să ne referim la vreun sistem de valori care să nu corespundă realității sociale și economice a acestui fenomen cultural. Un editor de muzică din München a publicat în 1966 un disc care se intitulează : *Mit Kitsch leben (A trăi cu kitsch*-ul). Tocmai despre aceasta este vorba [2].

---

[1] Nu s-a făcut niciodată bilanțul (de prostii) declarațiilor ostile cinematografului din jurul anilor '20 : ele anunță condamnarea „kitsch"-ului.

[2] Se reiau aici câteva teme din prefața noastră la traducerea cărții lui Gillo DORFLES, *Le Kitsch, catalogue raissonné du mauvais goût* (Complexe) și care cuprinde texte din BROCH, McHALE, GREENBERG, PAWEK, GIESZ, EISNER, VOLLI, GREGOROTTI, CELEBONOVIC. O bibliografie mai completă ar trebui să amintească și lucrările lui L. KRESTOVSKY. *La laideur dans l'art*, apărută în traducere la editura Le Seuil ; a lui J. STERNEBERG, *Les chefts d'oeuvre du Kitsch*, Planète ; a lui G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto*, Milano, Lerici ; articolele lui U. ECO, *I partenti poveri*, in *il Diario minimo*, Mondadori. Și, bineînțeles, *Les mythologies* a lui Roland BARTHES, Le Seuil. Prima lucrare scrisă despre kitsch datează din 1925 : E. KARPFEN, *Der Kitsch*, Hamburg. Mai multe expoziții i-au fost consacrate, printre care aceea a lui Cusano Milanino în 1969.

Trebuie mai întâi să ținem cont de anumite „aporii" aparent insurmontabile, inventate de critică : reproducerea regulilor estetice clasice sau academice care se lovesc aparent de căutarea artistică reală, deformare întreținută de o „artă mijlocie" care ar fi cea a claselor nou apărute din proletariat sau din țărănime și care ar contrazice conștiința creatoare a claselor dominate, folosirea de către artiști autentici (Rauschenberg, Hanson, César, Joyce etc.) a efectelor „kitsch" integrate creației și în contradicție cu datele esteticii în aparență admise...

De fapt, aceste „aporii" sunt specioase. Ele se sprijină pe nostalgia pe care un intelectual o resimte din cauză că nu poate regăsi în viața cotidiană „valorile" pe care a fost format și care, din acest motiv, îi apar intangibile. Se pare că am intrat într-un fel de societate în care autenticul, falsul, imitația și creația se confundă, fără ca noi să putem găsi vreodată un loc înălțat, un foișor de unde am putea judeca și tranșa. Așa cum remarcă un filosof, T. Desanti : „Nici dinspre subiect, nici din partea conceptului, nici dinspre natură nu găsim astăzi din ce să pregătim un discurs cuprinzător" [1]. Din moment ce o estetică universală este de neconceput și judecata ne trimite la diversele postulate ale existenței sociale, de ce să operăm un denunț moral a ceea ce este numit „Kitsch" ?

S-ar putea de altfel admite că acest „Kitsch" nu este străin acestui curent care bântuie prin creația europeană de la mijlocul secolului trecut, la început cu timiditate, apoi cu o vehemență semnificativă. Recunoaștem de altfel acest „Kitsch" : nu este el definit în *Les illuminations* a lui Rimbaud, încă din

[1] *Annali dell'Istituto Feltrinelli*, 1970.

1873? „Îmi plăceau picturile idioate, de deasupra uşii, decoruri, pânze de saltimbanci, peceţi, decoraţiuni populare, literatură demodată, latina bisericii, cărţi erotice fără ortografie, romanele bunicilor noastre, poveşti, cărţulii ale copilăriei, opere vechi, refrene neroade, ritmuri naive". Nu lipsesc din listă decât benzile desenate, „westernurile", filmele de anticipaţie; şi Rimbaud continuă: „Visam cruciade, călătorii de descoperiri despre care nu aveam cunoştinţă, republici fără istorie, război al religiilor înăbuşite, revoluţii de moravuri, deplasări de rase şi de continente: credeam în toate farmecele..."

Nu vom găsi aici ideea iniţială a unei „estetici" care îşi însuşeşte toate elementele, fie ele cele mai simple şi cele mai încărcate de trivialitate ale vieţii comune? O „estetică" al cărei principiu nu ar mai fi artistul ci însăşi societatea?

De altfel, în Europa, şi curând în lumea întreagă, purtată de cinematograf şi televiziune, începe o vastă mişcare de creaţie care respinge definiţia „artelor frumoase" sau a „frumosului". Nu este Lautréamont cel care evocă frumuseţea metaforică a întâlnirii pe o masă de operaţie dintre o maşină de cusut şi o umbrelă? Picioarele murdare ale Olympiei lui Manet, bocancii din primele pânze ale lui Van Gogh, „hoitul" lui Baudelaire, monştrii lui Picasso, cărţile poştale din care Rousseau Vameşul smulge imagini fulgurante, „fetişurile" africane din care pictorii anilor 1900 îşi vor trage principiul imaginarului lor, cântecele populare, meditaţiile triviale care intervin în romanele lui Joyce şi „hârtiile lipite" ale lui Juan Gris sau ale lui Braque, cântecelul zgomotos care intervine în *Petruşka* lui Stravinski anunţă şi prepară o estetică a inopinatului. Inopinatul întâlnirii — „hazardul obiec-

tiv" din *Amour fou* al lui Breton. Inopinatul provocator de relații inconștiente ale jocurilor suprarealiste și ale poeziei. Și ale căror „colaje" sunt manifestarea plastică.

Ceea ce „academismul", „buna cuviință", „pudoarea", ideea care se face despre „ceea ce trebuie să fie Frumosul" caută să disimuleze sau să uite — murdăria, gunoiul, cadavrul, transpirația... — toate acestea poezia le aruncă în lumina crudă a unei „reprezentații". Imaginarul se pune în serviciul unei subversiuni dirijate împotriva imaginii sociale a simțului comun. Pentru că, în aceeași perioadă, Freud a plasat bărbatul și femeia față în față cu ceea ce ascund — sexualitatea — iese din acest puternic curent...

Acest cuvânt „Kitsch" desemnează mai multe domenii ale realității : o estetică a inopinatului și a apropierilor inconștiente, imitarea figurilor trecutului, fascinația artistică pentru trivial și cotidian, industria culturală sub diversele sale forme, temele noi apărute odată cu cinematograful, benzile desenate, televiziunea, prestigiul „artei brute" [1] și consumul... Deci, nu este vorba despre o „esență" pe care se poate diserta, ci de un fascicol de atitudini și de conduite artistice și sociale. Un cuvânt care ascunde dezamăgirea artiștilor sau a intelectualilor în fața „morții Artei"...

Dacă luăm experiența artistică înrădăcinată în societățile moderne în sine, pentru ceea ce este, și fără să o mutilăm, reiese că fenomene

[1] Acest termen, de la pictorul Dubuffet, este oare cel mai potrivit ? El desemnează astfel toate obiectele utilajului omenesc nedominate de o intenție artistică, „naive" dacă vreți, cu toate că acest termen este chiar mai rău — de la ex-voto la oala de noapte.

cu totul noi se produc actualmente sub ochii noştri. Unele dintre aceste fenomene rezultă, ca şi „kitsch-ul", dintr-o mutaţie lentă, altele se pregătesc, fără ca noi să putem spune către ce se îndreaptă, şi ce experienţe noi ale imaginarului vor permite să se dezvolte.

Prima constatare este că societatea industrială a făcut posibilă înflorirea tuturor atitudinilor şi a provocat apariţia, simultană sau nu, reală sau posibilă, a tuturor atitudinilor estetice şi a tuturor funcţiilor artei. La fel cum dezvoltarea tehnicii electricităţii şi apariţia regizorului ca şi creator estetic privilegiat au permis teatrului să redea o viaţă concretă tuturor formelor dramatice şi de a provoca participări care corespund experienţelor până atunci încastrate într-un tip de societate, scena care alătură locuri diferite ale acţiunii pe toată întinderea platoului şi care, contrar propunerii făcute de scena cubică în stil italian, face ca relaţiile umane să devină dependente de dezvoltarea acţiunii reprezentată simultan în diversele sale locuri, şi nu de un „destin" transcendent dedus dintr-o logică absolută, această scenă a fost cea a platourilor misterelor şi cea pe care s-au jucat dramele spaniole sau elizabetane. Ea dispare în toate ţările Europei atunci când scena cubică se impune ca „singura formă teatrală posibilă". Totuşi, utilizarea electricităţii şi schimbările sociale care rezultă din apariţia noului public au provocat în acelaşi timp reînvierea acestui gen de scenă şi au făcut posibilă din nou lectura operelor care îşi pierduseră sensul (ca aceea a lui Shakespeare), dar şi crearea de opere concepute pentru un spaţiu dramatic diferit de acela unde se ofilea teatrul secolului al XIX-lea. Aceste schimbări ale teatrului nu sunt singurele, este de la sine înţeles : reproducerea teh-

nică a operelor plastice provoacă schimbări la fel de profunde, s-a spus. Apariţia ritmurilor „primitive" .transpuse de negrii americani, şi difuzate în Europa după războiul din 1914, n-a fost niciodată studiată cum ar fi trebuit : în efectele sale profunde asupra psihismului şi a relaţiilor umane ale europenilor şi la modul mai general asupra bărbaţilor din societăţile industriale. Faptul că regimurile autoritare au interzis această muzică şi că presiunea unui tineret, mult timp înfrânată, le-a impus toleranţa este probabil o dovadă *a contrario* a importanţei acestei profunde revoluţii artistice care se prelungeşte astăzi dincolo de „pop". Aceste ritmuri au creat secte şi aceste secte o etică şi o estetică până atunci de neconceput [1].

O altă trăsătură care pare să caracterizeze creaţia artistică din societăţile industriale este schimbarea care a afectat percepţia colectivă a reprezentărilor faptelor omeneşti. Cinematograful şi televiziunea (chiar mai mult televiziunea) au antrenat, de când aceste două tehnici s-au impus, o teatralizare a faptelor omeneşti. Şi anume decuparea istoriei reale a devenit un element al percepţiei istoriei, aceasta din urmă propunând o enormă regie a omului la scara planetei.

Nu toate consecinţele aceste revoluţii sunt fericite. Obişnuit cum este cu spectacolul catastrofelor sau al cruzimilor care i se furnizează în fiecare seară pe un ecran pe care chiar el îl comandă şi pe care el îl domină în virtutea micimii sale, spectatorul reacţionează de o manieră secundară la evenimentul real care se întâmplă departe de el. „Satul mon-

[1] În *La planête des jeunes (op. cit.)*, ancheta ne-a relevat puternica sociabilitate a muzicii Pop pentru grupuri care nu au nimic ideologic, religios sau politic.

dial" al lui McLuhan nu șterge oare omul în carne și oase în beneficiul semnului evenimentului ?

În timpul afacerii Dreyfus sau al executării lui Sacco și a lui Vanzetti, reprezentația abstractă și literară a evenimentului arunca mulțimile în stradă. Televiziunea nu ne mai conduce în stradă. Nu este sigur că imaginea lagărelor de concentrare naziste ar antrena astăzi o revoltă împotriva dictaturilor la un spectator cu simțurile tocite de acumularea de catastrofe sau de masacre pe care promptitudinea informației o face zilnică [1]. Mai eficace este, fără îndoială, pentru putere, „înalta pază" pe care o exercită observarea televizată a vieții urbane [2].

Cu siguranță, cutare sau cutare „flash" televizat bulversează în timpul războiului din Vietnam conștiința publică americană, masacrul, în „gros plan", al unui ziarist în America centrală, asasinarea ratată a Papei, conștiința universală, dar tocmai aici se află fenomenele de reprezentație, de teatralizare care dau importanță unui fapt în măsura în care acesta devine imagine comunicativă. Punerea în scenă la care nu visase Erwin Gofman, dar care poate realizează vechiul vis al lui Brecht care voia ca spectacolul „distanțat" să interzică spectatorului orice „identificare" subiectivă și să mențină, față de ficțiune, o distanță, o

---

[1] Un film de ficțiune, în lungi episoade, *Holocaust* al televiziunii americane, a făcut mai mult decât memoria pentru a-i ajuta pe spectatori să conștientizeze un masacru vechi de douăzeci de ani — pentru că era vorba de personaje și de sentimente. Se va spune același lucru despre *Rădăcini*, și de chemarea sclaviei pentru populația neagră din Statele Unite.

[2] Despre care vorbesc P. VIRILIO și Georges PEREC în *Cause commune*, din noiembrie 1976.

înstrăinare comparabilă celei pe care o implică arta epică. Este posibil ca televiziunea să fi antrenat o asemenea viziune epică a lumii și a omului...

Acestea fiind spuse, de peste douăzeci de ani, artiștii sunt condamnați la un joc dublu : de vreme ce numai ficțiunea poate atinge un spectator și, pe de altă parte, mass media ne furnizează o reprezentare teatralizată a evenimentului, se va căuta deci să se dea acestei ficțiuni înfățișarea unui fapt.

Cinematograful nu este pus în dificultate să rezolve această ambiguitate și, de la Fellini la Antonioni, de la Truffaut la Godard, reprezentarea imaginară a ficțiunii se înrădăcinează în iluzia faptului real. „Faptul divers" devine principiul social și estetic al creației [1] și care, de o parte, cheamă la calda complicitate afectivă, ba chiar la sentimentalismul cel mai desuet, și de alta se înscrie în domeniul cronologiei lumii. Până și reveria sau „science-fiction-ul" nu pot scăpa de această lege [2]. De asemenea, ceea ce s-a spus despre „estetica cinematografului", discurs adesea arbitrar și strălucit, este totdeauna depășit de obsesia de a rezolva o ecuație fără de care implantarea financiară se amestecă cu adeziunea afectivă a publicului...

Literatura nu scapă deloc acestei tentații. Să ne gândim la „noul roman" și la doctrinele de la Robbe-Grillet care voia să combine ex-

---

[1] A se vedea pe această temă *Mana de zi cu zi* de G. AUCLAIR (Anthropos).

[2] Ne gândim la *Hi Ti*, acest film american unde se amestecă fantasmagoria planetară, mesianismul creștin și evenimentul în goliciunea lui polițistă și medicală.

trema obiectivitate a faptului cu o subiectivitate întrucâtva disimulată, ecuație reușită în *Le voyeur* sau *La maison de rendez-vous*, la Butor și la lucrarea sa *Mobile*, studiu pentru o reprezentare a Statelor Unite; Natalie Sarraute sau Marguerite Duras, G. Perec în *La vie mode d'emploi* nu scapă deloc acestei fascinații echivoce [1].

Suntem invadați de artă. De *artă devenită eveniment* și care nu devine semn decât pentru a sugera participări fugitive. R. Barthes nu greșește când vorbește despre „mitologii" și „semiologie" care, după părerea lui, domină epoca noastră [2]; cu toate acestea nu este deloc vorba despre semne în stare pură, ci despre manifestări dramatice, expresiile unei acțiuni tinzând către reprezentarea de evenimente care sunt tot atâtea manifestări posibile ale unei libertăți fărâmițate sau care își caută drumul. Moda, dansul, cântecul se umplu de aceste „fapte" care aduc istoriei o altă istorie nu cea a statului, ci cea a „omului fără calitate". Obiceiurile noastre vor fi și ele în curând modificate.

Dublu modificate — în relațiile sexuale și sentimente sau pasiuni pentru că această invazie a evenimentului se traduce printr-o redescoperire a instanțelor fundamentale ale omului, a exigențelor sale literale, cel puțin în literalitatea lor frapantă. O retorică se dizolvă sub ochii noștri — cea care a cuprins prea mult timp sentimentele și reprezentările colective, până la punctul în care simpatiile noastre sau relațiile noastre reciproce erau

---

[1] Prezentarea la televiziune de opere literare se sprijină pe același principiu ambiguu: a face dintr-un autor și dintr-o ficțiune un eveniment real — comunicabil. Piața literaturii trece prin imagine.

[2] *Mythologies*, Le Seuil.

dinainte comandate prin justificări abstracte iar nu prin experiența însăși.

Noi am spus-o : unul din pericolele care amenință dintotdeauna o sociologie a artei este o definiție statică a vieții sociale. În acest sens, termenii de „mediu", de „instituție", de „infrastructură" trebuie să fie expulzați la muzeul de antichități în măsura în care ei ne lasă să credem că experiența colectivă poate fi împietrită, imobilă și asimilabilă materiei interne a vechilor fizicieni.

Dacă înțelegem mai bine cum există o relație constantă și variabilă potrivit cadrelor sociale, între ansamblul de forțe care sunt angajate în trama vieții colective și creativitate, vom sesiza mai bine realitatea existențială a operei de artă. Nu constă oare una din iluziile cele mai nefaste în a privi expresia artistică la fel ca pe o activitate de specialist, străină realității problemelor vii ? Ni se pare, dimpotrivă, că orice creație, la orice nivel s-ar situa și oricare ar fi ideologiile care o justifică, este în relație imediată cu această libertate colectivă în mod perpetuu tâșnind care animă realitatea omenească, tulbură până și cele mai adormite structuri și pe cele mai încremenite și aruncă grupurile umane (pentru care reprezentările colective și clasificările sunt motoare de integrare și de imobilitate) în schimbare și, pentru a spune totul, în istorie.

În mod cert, această relație nu este întotdeauna sensibilă și este bine să amintim că revoluțiile politice nu sunt niciodată perioade de creativitate estetică, ci dimpotrivă. Cel puțin, alte schimbări mai radicale se petrec la niveluri mai profunde ale vieții colective, ale cărei drame politice sunt reprezentarea mai mult sau mai puțin perfectă. Și aceste mișcări, lente sau precipitate, fac posibile mutațiile decisive în cursul cărora omul experimentează imaginarul.

Totul se petrece ca și cum substanța socială, *mana*, ar acționa în mod dublu și dialectic prin intermediul speculației artistice : în același timp ca o determinare și ca o chemare, o așteptare, o nevoie de plenitudine a cărei satisfacere ar fi tot timpul amânată. Expresie a ceea ce G. Gurvitch numea libertate „prometeică", arta caută o înflorire și o expansiune a experienței vii reale. Frustrare, ea implică o nostalgie irepresibilă a plenitudinii consumate sub formă de participare. În acest sens, se poate spune că *arta continuă dinamismul social prin alte mijloace.*

Se pot extrage de aici trei consecințe pentru o analiză a omului confruntat cu creația artistică și înrădăcinat în existența socială : imaginația artistică implică o participare întârziată ; ea anticipează pe lang experiența reală asupra experienței posibile ; în sfârșit, este un pariu asupra capacității speciei umane de a inventa relații noi și de a resimți emoții încă necunoscute.

Ca participare amânată, imaginația artistică rivalizează cu însăși esența grupurilor sociale, dar ea sugerează o comunicare totală, în care conștiințele se deschid reciproc unele către altele, în care consumul reciproc de substanță socială să fie intens și fără încetare îmbogățit de un schimb intens și continuu. Aceste grupări, care sugerează semnele și simbolurile artei, nu sunt comparabile cu nici o grupare reală, și exact din acest motiv fără îndoială că nu aparțin niciodată ordinii realității pozitive. *Publicul* reprezintă totdeauna grupări momentane, pseudo-societăți care caută cadre sociale și visează o integrare absolută.

Această participare este de asemenea o anticipare a experienței reale a oamenilor. Se consideră imaginarul când o conduită care se răsfrânge asupra vidului, când o funcție care creează imagini, când un joc. Imaginarul este o conduită existențială care, prin simboluri și semne, încearcă să-și însușească experiența cea

mai vastă pe care omul o poate trăi și în consecință, dincolo de emoțiile prezente, ea evocă emoțiile ce vor veni.

În concluzia la *La structure de l'organisme* [1], Kurt Goldstein opune organismul vătămat sau bolnav care nu-și mai caută conservarea, organismului sănătos care încearcă să înfrunte emoții noi. Sănătatea consistă fără îndoială din a merge în întâmpinarea șocurilor necunoscute, din a se pune în pericol expunându-se zguduirilor imprevizibile. Poate că este aceasta forma cea mai simplă a curajului uman. Ea apare atunci când omul, așa cum spune Goldstein „caută mai mult decât conservarea lui". Și adaugă : „Această însușire corespunde ființei omului și manifestă cea mai înaltă formă a ființei biologice în general, libertatea". Transpunerea acestor sugestii pe planul sociologiei nu contrazice concluziile noastre.

Din cauză că creația imaginară este o anticipare a existenței reale, ea constituie deci o ipoteză formulată asupra posibilului și, prin urmare, asupra ceea ce pot fi viața și experiența colectivităților și a indivizilor. Pictura lui El Greco anticipează percepția posibilă a oamenilor din vremea sa. Nimeni n-a văzut în acești oameni-flăcări pierduți într-un univers în care cerul însuși este preparat din aceeași pastă decât materia : lume fără vid care așteaptă fără îndoială pictura modernă pentru a fi înțeleasă. Romanul francez sau rus sugerează nenumărate situații inedite care implică conduite și emoții până atunci neîncercate ; Nietzsche este cel care, răscolind la Nisa în prăvăliile cu cărți și răsfoind un roman de Dostoievski, va simți șocul viitorului de care vor fi impregnate existențele noastre de astăzi. Muzica de jazz, inspirată de o Africă deportată în America, va modifica sensibilitatea a trei generații succesive și le va face mai apte să descopere varietatea emoțiilor posibile în-

[1] Apărută la Gallimard.

tr-o lume cu infinite varietăți. Mezz Mezzrow sau Malcom Lowry anticipează pasiunile care se vor manifesta după ei.

Se admite că opera unui artist constituie un *pariu* asupra viitoarelor aspecte ale existenței. Dacă substanța noastră ne-ar fi realmente dată aici, la îndemână, fără îndoială că noi nu ne-am proiecta dincolo de ceea ce ne contrazice. Dar ne suntem nouă înșine insuficienți. Pentru aceasta, apelăm la ceea ce nu este încă. Uneori forma pe care o dăm acestei așteptări este reluată de către cei cărora se adresează. Alteori ea rămâne fără moștenitor. Ce importanță are ? Acest lucru nu-l știm niciodată dinainte. Noi suntem în aceeași măsură ceea ce am fost pe cât ceea ce ne imaginăm.

BIBLIOGRAFIE

În text sunt date numeroase indicații bibliografice. Nu vom indica aici decât lucrările ușor accesibile și care permit abordarea problemelor de sociologia artei.

T. W. ADORNO, *Philosopie de la nouvelle musique*, traducere, Gallimard.

— *Théorie esthétique*, traducere, Klincksieck.

— *Essai sur Wagner*, traducere, Gallimard.

— *Minima moralia*, traducere, Gallimard.

— *Dialectique négative*, Payot.

— *Musique de cinéma* (avec H. Eisler), traducere, L'Arche.

J.-M. APOSTOLIDÈS, *Le roi machine*, Éditions de Minuit.

M. BAHTIN, *Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traducere, Gallimard.

G. BALANDIER, *Afrique ambiguë*, Plon.

R. BASTIDE, *Art et société*, Payot.

J. BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Gallimard.

W. BENJAMIN, *Œuvres choisies*, traducere, Julliard.

— *Baudelaire*, traducere, Payot.

J. BERQUE, *Langages arabes du présent*, Gallimard.

— *De l'Euphrate à l'Atlas*, Simbad.

P. BOURDIEU, *La Distinction*, Éditions de Minuit.

R. CAILLOIS, *Esthétique généralisée*, Gallimard.

— *Les Arts fantastiques*, Gallimard.

— *Approches de l'imaginaire*, Gallimard.

J. CAZENEUVE, *Les Pouvoirs de la télévision*, Gallimard.
G. DUBY, *Le temps des cathédrales*, Gallimard.
M. DUFRENNE, *Phénomenologie du sentiment esthétique*, Presses Universitaires de France.
J. DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre, les ombres collectives*, Presses Universitaires de France.
— *L'acteur, sociologie du comédien*, Gallimard.
— *Spectacles et sociétés*, Denoël, col. „Médiations".
— *Fêtes et civilisations*, Weber.
— *Le Jeu du jeu*, Balland.
R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France.
E. FAURE, *Histoire de l'art*, Hachette.
P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Audin, Gallimard, Denoël.
— *La figure et le lieu*, Gallimard.
Operele complete ale lui P. Francastel sunt în curs de publicare la editura Denoël, col. „Médiations".
— *Art et techniques*, Éditions de Minuit.
— Sociologie de l'art, în *Traité de sociologie*, II, Presses Universitaires de France.
L. GOLDMANN, *Le dieu caché*, Gallimard.
— *Sociologie du roman*, Gallimard.
— *Racine*, L'Arche.
E. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, traducere, Gallimard.
R. LEDRUT, *Les images de la ville*, Anthropos.
H. LEVEBVRE, *Musset*, L'Arche.
— *Introduction à la modernité*, Éditions de Minuit, col. „Arguments".
— *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard.
— *Langage et la société*, Gallimard.
J. LE GOFF, *Pour un nouveau Moyen Age*, Gallimard.
— *L'Age roman*, Arthaud.
M. LEIRIS, *Aspects théâtraux des phénomènes de possession à Gondar*, Le Sycomore.
I. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, traducere, Gallimard.
G. LUKACS, *Le roman historique*, traducere, Payot.
— *Goethe et son temps*, traducere, Nagel.
— *La théorie du roman*, traducere, Gallimard, Denoël, col. „Médiations".

— *Signification présente du réalisme critique*, traducere, Gallimard.
M. MCLUHAN, *Pour comprendre les média*, traducere, Le Seuil.
— *De bouche à l'oreille*, Denoël, col. „Médiations".
— *Mutations 1990*, traducere, Mame.
I. MEYERSON, *Les fonctions et les oeuvres*, Vrin.
A. MOLES, *Sociodinamique de la culture*, Mouton.
— *Art et ordinateur*, Casterman.
E. MORIN, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit.
— *Les Stars*, Le Seuil.
— *L'esprit du temps*, 2 vol., Le Seuil.
R. MOULIN, *Le marché de la peinture*, Éditions de Minuit.
— *Les Architectes*, Éditions de Minuit.
L. MUMFORD, *Histoire de la ville à travers les âges*, traducere, Le Seuil.
V. PROPP, *Morphologie du conte*, traducere, Gallimard.
M. RAGON, *L'architecte, le Prince et la démocratie*, Albin Michel.
— *L'Homme et les villes*, Albin Michel.
TH. VEBLEN, *Théorie de la classe des loisirs*, traducere. Gallimard.
F. YATES, *L'Art de la mémoire*, traducere, Gallimard.

CUPRINS

A crea 5

INTRODUCERE. — Pentru o sociologie a creației artistice 18

CAPITOLUL I — Mistificări estetice . . 24

CAPITOLUL II — Practica sociologiei artei 38

CAPITOLUL III — Arta în societate, societatea în artă 71

1. Varietatea atitudinilor estetice . . 72

2. Schimbarea funcției artei potrivit cadrelor sociale 104

3. Locurile creației 145

a) Complicitatea tehnologică 149

b) Afinitățile elective . . 153

c) Convivialitate academică 160

d) Nișe la adăpostul bisericilor . 161

e) Indivizi eretici . . 163

CAPITOLUL IV — Arta, astăzi . . 166

BIBLIOGRAFIE 185

Redactor : MONICA LOTREANU
Tehnoredactor: ELENA-CORNELIA LIȚĂ

Bun de tipar : martie 1995
Apărut : 1955 ; Coli de tipar : 8.

Tiparul executat sub comanda nr. 3
IMPRIMERIA „FILARET"
Str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11
București, ROMÂNIA

Biblioteca de artă

560

Teoria și filozofia artei

sociologia artei

Autorul, profesor la Universitatea Paris VII și reputat cercetător al sociologiei cunoașterii și imaginarului, își propune în această lucrare să examineze diversitatea formelor de creație artistică potrivit tipurilor de societate sau de civilizație. Unei estetici a „frumosului", iluziilor unei gândiri sumare ce face din creație o „reflectare", el le opune o analiză mai exactă, mai vie asupra unui imaginar înrădăcinat în viața colectivă. Socio-morfologia lui Jean Duvignaud poate ajuta la înțelegerea acestei părți a experienței pe care nu o rezumă nici un concept.

Lei 2700

ISBN 973-33-0311-9